Raúl Rodríguez Ferrándiz

SEMIÓTICA DEL ANAGRAMA
La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure

Índice

Portada

Créditos

Abreviaturas 7

Prólogo 9

Primera parte.
El Corpus Anagrammaticum Saussuriano 22

1. Los manuscritos y las ediciones 23

2. La ***poesía fonizante*** de saussure 33

2.1. De la ley de emparejamiento fónico al anagrama en la poesía indoeuropea antigua 33

2.2. La terminología saussuriana 91

2.3. El anagrama en la poesía y en la prosa latinas clásicas y en los latinistasmodernos y contemporáneos 118

Notas 165

Segunda parte.
El anagrama saussuriano en ejemplos 227

1. El anagrama en las poéticas contemporáneas 227

1.1. Poe y su Filosofía de la Composición 230

1.2. Mallarmé: et sign puro general y la clave aliterativa 252

1.3. Proust y la *catálisis* de los nombres propios 263

1.4. Otras poéticas anagramatizantes..... 276

2. Caracterización retórica del anagrama y ejemplos 317

2.1. El anagrama saussuriano como figura de dicción por repetición..... 319

2.2. Un nuevo rasgo tipológico: el hipogramatismo ... 363

2.3. Las figuras hipogramáticas saussurianas 386

2.4. El criptogramatismo..... 428

3. Ejemplos anagramáticos en la obra poética de Blas de Otero 462

3.1. La onomástica poética oteriana 471

3.2. Toponimia: la geografía anagráfica de Blas de Otero 488

Notas 504

Glosario 555

Bibliografía 577

CORPUS ANA GRAMMATICUM: Cuadernos, cartas y otros textos de Saussure relativos al anagrama. 577

Otros textos de saussure 580

Bibliografía general 581

Obras literarias empleadas en la tipología 610

Abreviaturas

La procedencia de las citas y referencias que corresponden a ediciones de textos de Saussure o a obras que incorporan fragmentos hasta entonces inéditos la indicamos con el nombre del editor o autor en mayúscula y cursiva, el año (si es relevante), y el número de página. Todas ellas están detalladas en las dos primeras secciones de la bibliografía final, las tituladas *Corpus anagrammaticum (Cuadernos, cartas y otros textos (le Saussure relativos al anagrama) y Otros textos de Saussure.* Gran parte de las citas y alusiones van referidas a la edición mayor de Jean Starobinski, *Les inots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure,* Paris, Gallimard, 1971, que abreviamos como *LM.* Hemos respetado sin embargo las abreviaturas ya tradicionales en la exégesis saussuriana, a saber:

CFS: Cahiers Ferdinand de Saussure, Genève, Droz, 1941-1997

CLG: Curso de lingüística general. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Edición crítica de Tullio de Mauro. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

CLG/E: Tours de linguitique générale, édition critique par Rudolf Engler, Weisbaden, Otto Harrassowitz, 1968 et 1974.

Rec.: Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Sausssure. Genève, 1922, avec préface de Ch. Bally et L. Gautier.

SM: Robert Godel *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure.* Genève, Droz, 1957 [1969[2]].

Souvenirs: Souvenirs de Ferdinand de Saussure concernant sa jeunesse et ses études. Édition de Robert Godel, *CFS* 17 (1960), pp. 12-25.

Prólogo

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.

A. MACHADO

Escribir sobre una hipótesis de trabajo inconclusa no por la desidia, la impericia o la muerte, sino por la íntima sospecha de su inviahilidad, es una empresa arriesgada y acaso temeraria. Cuando menos, nos impone que asumamos aquí no ya sólo nuestros errores y limitaciones al exponerla y aplicarla, sino, junto con ellos, el peso casi insoportable de las premisas que no pudieron ser contrastadas, y reconozcamos la imprudencia de oponernos al discreto silencio del autor, que dejó extinguirse su idea y arrumbó para siempre sus escritos. Que dicho autor sea además un sabio, unánimemente reconocido como el padre de la lingüística contemporánea y, junto a Peirce, también de la semióti-

ca, no hace sino agravar nuestra elección y sembrar nuestro camino de dudas.

Ante Saussure, piedra angular del pensamiento del siglo XX y por ello, como todo clásico, objeto de lecturas competentes, de ediciones críticas minuciosas, de ponencias y coloquios enriquecedores, uno siente un cierto desasosiego. Y lo siente no sólo por la necesidad de decir algo nuevo entre tanta docta exégesis, sino también por haber elegido para ello, de toda su obra, sin duda la parte más sorprendente y enigmática, la más *inesperada,* la que parece escrita casi a contrapelo del resto, y en particular de esa otra parte, redactada y convertida en materia docente en rigurosa simultaneidad, a la que debe su mayor fama, los *Cursos de Lingüística general.*

La lectura de los textos saussurianos que nos van a ocupar, con todo, nos sedujo de forma irresistible. Una seducción quizá dificil de justificar, pues un juicio riguroso sin duda los calificaría como un trabajo impresionante y minucioso en el detalle, pero algo caótico en sus objetivos, una búsqueda acezante, afanosa, que pretende convencer por la cantidad de los ejemplos y el contagioso y acaso pueril apasionamiento más que por la solidez del razonar, y que al fin no concluye nada, abandonándonos cuando ya parecía hora de sintetizar fórmulas, principios o al menos tendencias generales.

Los *Anagramas* son borradores sin fechar, aunque datables entre 1906 y 1909, escritos en más de cien cuadernillos y repletos de detallados análisis de la textura fónica de cientos, acaso miles de versos de autores, géneros y épocas muy diversas, análisis a veces comentados en todo su pormenor, y entre los que se intercalan a menudo reflexiones más generales. Estas, sin embargo, contienen numerosas lagunas y anacolutos, emplean una terminología confusa, a veces contradictoria, y en ellas se alternan las explosiones de júbilo y las afirmaciones rotundas por la formulación de lo que parecía un sólido e inapelable principio, con las sombras y las dudas más paralizantes por la sospecha de que fuera el azar de las recurrencias fónicas, y no la premeditación, el que disponía ante los ojos del afanoso analista aquellos nombres que leía al sesgo del texto poético, imponiendo un orden a.lo informe. Porque la tesis de Saussure era, muy someramente expuesta, tan radical como esto: que toda la poesía antigua de las tradiciones literarias del dominio indoeuropeo, y en particular la poesía latina de todos los tiempos, partía de un nombre propio emblemático, por lo general el de un héroe o un dios temáticamente relevantes, que el poeta se imponía como tema también fónico, de manera que dicho nombre, descompuesto en sus sílabas, resonara diseminado en los

versos del poema, determinando tanto la elección de las palabras como su disposición sintáctica.

En descargo de Saussure y en estímulo a su lector actual podría argumentarse que los *Cuadernos de Anagramas* son atractivos porque, al haber quedado interrumpidos, parecen invitarnos a una lectura cómplice, a una activa apropiación de sus postulados al objeto de destilar, con los debidos ajustes, una enseñanza positiva que aumente nuestro conocimiento sobre el fenómeno textual poético, sobreponiéndonos a los escrúpulos que atenazaron al final al maestro ginebrino y llevando a buen fin su tarea. Nada más difícil. Los cuadernos de Saussure no articulan un discurso según una lógica científica, siquiera truncada, sino que, tras un breve tanteo del terreno, se limitan a una acumulación asombrosa de pruebas, de análisis textuales cuyo único progreso es el cronológico: una frenética carrera en el tiempo desde los Vedas y Homero hasta sus contemporáneos Rosati y Pascoli, pasando por Safo, Plauto, Lucrecio, Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, los Nibelungos, Angelo Poliziano y otros. Saussure plantea una enmienda a la totalidad a nuestra concepción del hacer poético, y ello no admite el más o menos, el matiz, sino la confirmación o la refutación más absolutas. En ese órdago monumental está empeñada su investigación, y no puede extrañarnos por tanto que las primeras reacciones tras la publicación

de los extractos de los cuadernos fueran extremas: para unos un desvarío transitorio, una debilidad, un divertimento intrascendente; para otros una genial intuición frustrada por un ambiente intelectual poco receptivo.

Apresurémonos a defender, contra los primeros contradictores de la hipótesis, la absoluta seriedad y lucidez del trabajo de Saussure. En efecto, la hipótesis anagramática no es un pasatiempo de diletante, el crucigrama de un sabio aburrido que debe estimularse con quimeras y devaneos culturalistas. Los *Anagramas* son en verdad la historia de un *desengaño,* que hemos de suponer tanto más amargo cuanto vehemente fue la dedicación y la implicación cordial con el trabajo que condujo a él. Y permítasenos sospechar, para nuestro mal, que el buen sentido científico no es tan diferente hoy en día del que acaso detuvo la especulación de Saussure, ese que sigue mostrando desconfianza hacia un discurso que, después de añadir un problema a los que ya existen, no alcanza a resolverlo. El discurso de Saussure en los *Anagramas,* de hecho, no resuelve nada, sino que complica extraordinariamente lo que hasta entonces parecía estar claro: que la poesía tiene unas reglas, atinentes al metro, al ritmo y, en su caso, también a la rima, y que más allá está el dominio de la inefable inspiración de las palabras y de las construcciones más apropiadas al tema elegido, sobre el que el poeta obra a

su antojo. Saussure altera la relación entre lo que el poema debe a la técnica y lo que debe a la inspiración en favor de la primera, añade nuevas e inauditas constricciones a las que ya pautaban el hacer poético, muestra que el poeta antiguo también tenía su taller, y además lo profana, concitando las iras de más de un poeta moderno y de más de un sesudo filólogo clásico.Tras décadas de semiología del texto literario y de poética lingüística estamos sin duda curados del escrúpulo de otro tiempo ante la sola idea de emplear el escalpelo sobre Homero o Virgilio, y por ello mismo justo es que reconozcamos cuando menos la valentía del gesto inaugural de Saussure al pretender desvestir a la Musa con tanta resolución.

Nuestro propósito ha sido, naturalmente, más ambicioso: en primer lugar, tomar-lo en serio, lo cual no es poco teniendo en cuenta la opinión al respecto de algunos de los más conspicuos expertos en la obra de Saussure, y en segundo, liberarnos del prejuicio que ha presidido casi todas las contribuciones críticas a la cuestión anagramática, ya fueran de elogio o de censura: la asunción, explícita unas veces e implícita otras, de que los *Cuadernos ele Anagramas* no encajan en el resto de la obra de Saussure, su esencial excentricidad, la anomalía que introducen en el perfil científico del sabio ginebrino, para unos felizmente conocida, pues ese secreto

del sabio era su más radical verdad, para otros impúdica e interesadamente desvelada, pues en nada mejora la imagen y la herencia del sabio el saberlo emborronando cuadernos de noche con maniática compulsión, mientras de día impartía clases de lingüística general y ejercía de reputado sabio indoeuropeísta.

Nosotros creemos en la consistente unidad del pensamiento saussuriano, acaso removida por la publicación en los años setenta de los cuadernos inéditos, pero en absoluto eliminable, sino ampliada, completada en un nivel superior de conocimiento de sus vastos intereses, lo cual lleva sin duda aparejado un desplazamiento de su centro de gravedad. Quizá un Saussure menos lingüista y más semiólogo y etnólogo, como él mismo aseguró en una carta a su discípulo Meillet, pero desde luego mucho más ambicioso y más felizmente disperso no sólo del que nos ofrecen las versiones escolares y aun universitarias de su obra, sino también de la imagen digamos oficial que de él que nos legaron sus más directos herederos intelectuales. Creemos estar contribuyendo con nuestro trabajo a perfilar un Saussure *total,* completo, y no absurdamente escindido en saberes y haceres incomunicados y hasta contradictorios. Labor ésta ingente, pero que consideramos ineludible punto de partida para quien pretenda acercarse al pensamiento de Saussure en el futuro. Una

sola observación al paso, pero significativa, atinente al común origen de los *Anagramas y* del *Curso,* tan inmerecidamente enfrentados: «no fueron ambos enseñanza viva, haciéndose, comunicada de inmediato a los discípulos (por vía epistolar los primeros, en el aula los segundos), y conservada en notas dispersas» «no son ambos, además de contemporáneos, igualmente frágiles, no están ambos tocados de la misma provisionalidad, de la misma insatisfacción, de la misma renuncia a decir la última palabra, a la fórmula concluyente» Pero mientras el *Curso* fue casi inmediatamente publicado –y hemos sabido gracias a Godel y a Engler de la tendencia de los editores a simplificar y a cerrar, por mor del didactismo, un pensamiento complejo y no lineal– los *Anagramas* en cambio, conocidos por esos mismos editores, durmieron durante medio siglo en las gavetas de Saussure, y cuando por fin son publicados fragmentaria y literal-mente, entonces parecen quimeras y divagaciones. Si éstos hubieran recibido el mismo celo editorial que aquéllos, quizá hubiera sido otro, desde luego más precoz, el devenir de las semiologías del texto literario y de las poéticas lingüísticas de nuestro siglo y Saussure añadiría con todo merecimiento otra paternidad a las que ya le son reconocidas. Aun con las correcciones de alcance y de calado y los matices que su hipótesis sin duda precisa para ser operativa.

La obra completa de Saussure, que nos permitiría estudiar el conjunto y el proceso de su pensamiento filológico, aún no se conoce plenamente: no cesan de aparecer ediciones de manuscritos hallados entre sus papeles. Se trata, por lo tanto, de una obra todavía abierta, y sería difícil exagerar aquí el interés que sigue despertando ochenta años después de la publicación de su *Cours.* Nos parecía oportuno y hasta urgente profundizar en esos *Anagrammes* de publicación más reciente que aquél, pero anteriores en el orden de su escritura, y que sin duda deben encontrar su lugar en el progreso intelectual del maestro, negando su primera caracterización marginal como «cuestiones extralingüísticas». Los *Anagrammes* no sólo son apuntes de poética y retórica que rozan problemas lingüísticos –como la consecutividad de los elementos fónicos en la cadena hablada y la conciencia de los unidades fonológicas, sino que la entera hipótesis saussuriana puede ser entendida como una verdadera *semiótica literaria:* una teoría que desde una base lingüística estudia el texto literario, y lo hace, bien que de forma asistemática, en las tres dimensiones semióticas que estableciera Monis: una sintaxis semiótico-literaria, una semántica semiótico-literaria y una pragmática semiótico-literaria. Quizá a demasiados estudiosos de los cuadernos les ha deslumbrado tanto la primera de ellas –el minucioso acopla-miento fonemático primero

y la extracción del nombre anagramado después a partir del material fónico de los versos– que han descuidado las otras dos, innegablemente presentes en la hipótesis saussuriana: el nombre es clave temática de unos hechos, sean míticos, históricos o literarios, y el anagrama es caracterizado explícitamente como una convención literaria compartida por autores y lectores, haciendo Saussure incluso alguna incursión en una sociología de los efectos estéticos de su figura. Es por ello que hemos llamado a este libro *Semiótica del anagrama,* sin pretender por ello polemizar con los más directos herederos de la semiología saussuriana, sino, en todo caso, tender puentes con la otra gran tradición, la de estirpe peirciano-morrisiana, colaborando en esa línea de unificación terminológica y metodológica que se planteó la semiótica en su congreso científico fundacional.

Nuestros objetivos concretos en el trabajo que sigue serán los siguientes:

– Una reconstrucción detallada de la que llamaremos «hipótesis anagramática» saussuriana, cuidando de reflejar su evolución a lo largo de los tres años que le dedicó Saussure, e ilustrándola con algunos de los más significativos ejemplos y análisis aportados por el maestro. Atenderemos en particular a los tanteos de la terminología y de los conceptos emplea-

dos, especialmente delicados en los puntos de inflexión de la teoría. Dicha reconstrucción, que pretendemos sistemática y ordenada, se hace tanto mas necesaria cuanto dispersas y fragmentarias han sido las sucesivas ediciones (en Francia, Alemania, Suiza e Italia) de los cuadernos y teniendo además en cuenta la casi total ausencia de referencias bibliográficas hispánicas.

– Una búsqueda de algunas de las «pruebas vivas» de su hipótesis que Saussure no alcanzó a conocer y que, sin embargo, subrayan la extraordinaria intuición que inspiró al maestro: las poéticas literalmente *anagramáticas* de la modernidad que, especialmente en Francia, vinieron en efecto a declarar y a practicar aquello mismo que Saussure atribuía a la poesía antigua como principio compositivo esencial.

– Y, por último, una caracterización retórica del anagrama como figura, mostrando al tiempo su vinculación a otras figuras de dicción y su especificidad irreductible, y una ejemplificación del anagrama poético ilustrada con versos de poetas hispanos especialmente contemporáneos. Completaremos la tipología ilustrada con un estudio particular de la poética anagramática en la la posía de Blas de Otero, en el que se evidencian algunas de sus realizaciones más significativas.

Para concluir esta presentación, parece justo reconocer que, con lo alcanzado ante todo la demostración de la trascendencia de la hipótesis anagramática para la semiótica del texto literario, todo un vasto territorio se nos abre, sin que podamos ni siquiera aspirar a haberlo acotado. Pues sin duda la investigación particular de autores y textos analizados bajo esta forma verbal de la pulsión que es el anagrama ofrecerá no sólo ejemplos y fuentes nuevas, sino nuevos aspectos de la misma figura, que perfilarán su dimensión retórica y demostrarán –así lo creemos– su pertinencia como estrategia para la semiótica aplicada al análisis de los textos. Creemos que la hipótesis de Saussure fue el comienzo –no proseguido por el maestro– de una teoría del lenguaje figurado, en la que el anagrama ocupa una posición central.

Como decimos pues, el territorio que queda inexplorado es vastísimo. Por nuestra parte, estamos investigando cuestiones que juzgamos fundamentales y que la crítica de los *Anagramos y* en general los estudios retóricos y semióticos han descuidado completamente: la centralidad teórica del *nombre propio* como pieza léxica elegida para la diseminación anagramática, la conexión del anagramatisnlo poético con preocupaciones de índole lingüístico-general casi contemporáneas de Saussure, como el principio de la *linealidad* del signo lingüístico, y la prometedora aplicación de la semiótica y

retórica del anagrama en ámbitos de la comunicación humana distintos del literario, como el diseño gráfico, la publicidad y otros mensajes de masas.

Primera parte
El *Corpus Anagrammaticum* Saussuriano

> J'ai passé deux mois à interroger le monstre, et à n'opérer qu'à tâtons contre lui, mais depuis trois jours je ne marche plus qu' à coups de grosse artillerie.
>
> *LM,* 20

> ¿Cómo obtener placer en un placer *relatado?* ¿Cómo leer la crítica? Una sola posibilidad: puesto que en este caso soy un lector en segundo grado es necesario desplazar mi posición: en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico –medio seguro para no lograrlo– puedo, por el contrario, volverme su «voyeur», observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión; ante mis ojos el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura fisurada. Perversidad del escritor (su placer de escribir no *tiene función);* doble y triple perversidad del crítico y su lector y así al infinito.
>
> BARTHES, *El placer del texto.*

1. Los manuscritos y las ediciones

Entre 1906 y 1909, es decir, de forma contemporánea a los dos primeros cursos de lingüística general impartidos en la Universidad de Ginebra **(nota 1)**, Ferdinand de Saussure investigó ciertas figuras fónicas de la literatura antigua, consignando sus descubrimientos en cuadernos de notas. Cuando abandonó dicha investigación había reunido más de cien de ellos, todos manuscritos, y en distintos grados de elaboración o madurez teórica. Nunca se decidió a publicar los resultados, a pesar de la esmerada redacción de algún cuaderno, y los manuscritos permanecieron inéditos no sólo a su muerte, en 1913, sino durante medio siglo más.

Esto no es en sí extraordinario, sino que parece más bien el destino editorial de toda la actividad científica de Saussure. Como es bien sabido, el maestro ginebrino sólo se decidió a publicar dos obras durante su vida, y la última cuando todavía contaba 24 años. Se trata de su *Memoire sur le systéme primitive des voyelles dans les langues indoeuropéennes y De l'emploi du génitif absolu en sanscrit,* respectivamente su memoria de licenciatura y su tesis doctoral. Desde entonces, de su intensa actividad investigadora, tanto durante sus años como docente en l' École d'Hautes Études de Paris (1881-1891) como en su cátedra de lingüística la Universidad de Gi-

nebra (1891-1911), nada dio a la imprenta salvo unas pocas publicaciones breves, sobre temas muy especializados y con gran despliegue de erudición. Dichas publicaciones ralean mucho sobre todo a partir de 1893, y entre 1900 y 1912 son sólo cinco **(nota 2)**.

No son a éstas desde luego a las que Saussure debe su fama, sino a la que le ha convertido, en expresión de Mounin, en «structuraliste sans le savoir» y acaso *malgré lui,* es decir, al *Cours de linguistique générale* editado en 1916 por Bally y Séchehaye **(nota 3)**. Su legado más importante es, pues, póstumo, y tras la publicación de esta obra mayor casi inmediatamente recuperada para la ciencia, la bibliografía del maestro ha ido creciendo poco a poco al ritmo de los descubrimientos efectuados en sus gavetas y a la edición de su no demasiado nutrida correspondencia intelectual **(nota 4)**. Sabemos de la poca estima que concedía y del infinito escrúpulo que provocaban las cuestiones de lingüística a Saussure. Una conversación con su alumno Léopold Gautier mantenida en 1911, durante su tercer y último curso de lingüística general, demuestra su nula intención de publicar nada al respecto, y quizá la prioridad que merecerían otros trabajos inéditos acumulados con precedencia. Transcribe de memoria Gautier:

> *(Je lui avais demandé s'il avait rédigé ses idées sur ces sujets)* –Oui, j'ai des notes mais perdues dans des monceaux, aussi ne saurais-je les retrouver. *(J'avais insinué qu'il devrait faire paraître quelque chose sur ces sujets)* –Ce serait absurde de recommencer de longues recherches pour la publication, quand j'ai là *(il fait un geste)* tant et tant de travaux impubliés *(SM, 30).*

Son este pudor y este rigor exquisitos los que han hecho de su obra una *rara avis* bibliográfica, dilatada casi a la fuerza durante más de medio siglo de exhumación de documentos inéditos, aunque perfectamente coherentes con quien manifestó su repugnancia hacia un pensamiento definitivo a causa de «la difficulté qu' il y a en général à écrire seulement dix lignes ayant le sens commun en matiére de faits de langage» y de «l'assez grande vanité de tout ce qu'on peut faire finalement en linguistique» *(BENVENISTE,* 95*).*

Ahora bien, no sólo las cuestiones lingüísticas, también las alejadas de su dominio inmediato (aunque aquí quizá deberíamos aplicar al propio Saussure la terenciana fórmula de Jakobson: *Linguista sum, nihil linguistici a me alienum puto* **(nota 5)** durmieron en los cajones de Saussure durante décadas y sólo desde hace veinte años sabemos de la dedicación que le supuso tanto trabajo inédito *allí* arrumbado.

Entre esas «questions extralinguistiques» se encuentran los cuadernos que nos ocupan, que han sido bautizados como *Cahiers d'Anagrammes.* Se conservan en la *Bibliotéque publique et universitaire* de Ginebra desde 1958*,* año en que fueron donados por los hijos de Saussure, Jacques y Raymond, y la primera noticia de su existencia la proporcionó en 1960 Robert Godel, en su «Inventaire des manuscrits de Ferdinand de Saussure remis à la Bibliotèque publique et universitaire de Genève» *(GODEL,* 5-11), donde hizo inventario y catalogación de los materiales autógrafos dejados por Saussure a su muerte. Están repartidos en ocho cajas catalogadas como *Ms fr. 3962* al *Ms fr. 3969* **(nota 6)** *y* suman un total de 117, de los cuales 18 (caja *Ms. fr. 3962)* han sido llamados *Vers saturniens y* los otros 99 (las siete cajas restantes) son conocidos como *Anagrammes (Ms. fr. 3963 a 3966)* y como *Hypogrammes (Ms. fr. 3967 a 3969)* junto al nombre del autor analizado: Homero, Virgilio, Lucrecio, Séneca y Horacio, Ovidio, autores latinos, *Carmina epigraphica,* Angelo Poliziano, Thomas Johnson, Rosati y Pascoli.

Es seguro que dichos textos no eran desconocidos por los editores del *CLG,* pues la reciente publicación de la correspondencia entre Saussure y Bally demuestra que éste estuvo al corriente de la investigación desarrollada por su maestro

y además, según informa Godel, algunos cuadernos llevan una breve indicación a lápiz atribuida al discípulo y editor del *CLG.* En cualquier caso no los tuvieron en cuenta a la hora de redactar el libro, en parte «découragés peut-étre de ne trouver là que des fragments rebelles à tout classement chronologique» y en parte, más probable, porque «la matiére des notes s' éloigne davantage de la linguistique» *(GODEL, 7).*

Godel, que sólo ordena y numera los manuscritos, se siente sin embargo obligado a dar alguna explicación acerca de los títulos *Anagrammes (ou Hypogrammes)* elegidos para describir «la partie la plus considérable des manuscrites qu'il a laissés» y nos ofrece la primera descripción del trabajo del Saussure anagramatista, no exenta también del primer juicio de valor sobre dicho trabajo:

> A l' époque oú il s'occupait de mythologie germanique, Saussure s'est aussi passionné pour de recherches singulières. En particulier, il était arrivé à la conviction que, dans les oeuvres littéraires de l'antiquité grecque et latine, certaines répétitions, exactes ou approximatives, de lettres ou de syllabes dans un méme passage étaient voulues, et qu'en découvrant et en interprétant par une méthode rigoureuse ces rétours et ces correspondances, on devait trouver chaque fois un mot-clé –en général un nom propre– disloqué (d'oú *anagrammes)* ou inscrit, en quelque sorte, en filigrane, sous le texte du poéte ou du prosateur (d'où *hypogrammes).* Pour démontrer la justesse de son idée, il a dépouillé patiemment une

> masse considérable de textes grecs et latins jusqu' à des vers latins d'humanistes. Les cahiers et les tableaux oú il a consigné les résultats de cette longue et stérile enquéte forment la partie la plus considérable des manuscrits qu' il a laissés *(GODEL, 5-6).*

Quien acometió no obstante la tarea de sacarlos a la luz fue Jean Starobinski entre 1964 y 1971, primero en forma de artículos y más tarde con el libro *Les mots sous les mots,* que funde y reorganiza con algunas adiciones la sustancia de éstos **(nota 7)**. A partir de entonces se sucedieron las contribuciones críticas sobre los textos desempolvados por Starobinski y las publicaciones de más fragmentos inéditos **(nota 8)**.

Hasta la fecha no disponemos de una edición íntegra y crítica de los cuadernos, por lo que la selección de *excerpta* que nos ofrece el libro de Starobinski *Les mots sous les mots* constituye todavía el principal documento de lo que hemos llamado *Corpus anagrammaticum.* Dicha obra nos muestra un panorama bastante fiel del desarrollo de la hipótesis, con transcripción o en algunos casos edición facsímil de los más importantes análisis del maestro. Es de destacar sobre todo el celo del editor, que en su presentación de cada fragmento y en sus notas hace una efectiva labor de engarce entre ellos. Starobinski respeta por lo general en su ordenación de los textos la cronología supuesta de su redacción, y por tanto nos ofrece un panorama fiable de sus fases, y quizá no sea

el menor de sus méritos el de no ahorrarnos las vacilaciones, la alternancia del entusiasmo y la duda paralizante, los silencios, los blancos, las frases inacabadas, los anacolutos, las correcciones y la sintaxis a veces acezante de Saussure que jalonan la letra de los cuadernos.

Junto a estas publicaciones, la otra gran fuente de información acerca de los *Anagrammes* procede de la correspondencia enviada y recibida por el propio Saussure entre 1906 y 1909 a propósito de sus investigaciones en curso. Que sepamos, Saussure comunicó sus descubrimientos a Antoine Meillet, Charles Bally, Léopold Gautier, Giovanni Pascoli y, quizá, al a la sazón director del colegio de Eton **(nota 9)**. La temprana edición de la correspondencia mantenida con Meillet iluminó en su día algunos aspectos de la hipótesis, al obligarse Saussure a sistematizar en sus envíos los principios y las pruebas que se iban consignando en los cuadernos sin orden aparente, al ritmo de las lecturas de textos clásicos de variada procedencia y los hallazgos subsiguientes. Del interés extraordinario del confeso «epistolófobo» que fue Saussure da muestra la frecuencia y entidad de los envíos entre 1907 y 1908, que constituyen una buena parte de una relación epistolar con su alumno y amigo parisino que se extendió a lo largo de diecisiete años. Debemos a Emile Benveniste el interés por esta correspondencia inédita con Meillet, que publicó en

1964, el mismo año de la primera entrega de textos de los cuadernos a cargo de Starobinski. En cambio, sólo recientemente –1995– hemos sabido gracias a René Amacker hasta qué punto era profundo el conocimiento que poseía Charles Bally de la investigación saussuriana a través de la abundantísima correspondencia mantenida con alumno durante los años 1906 y 1908, a menudo largas cartas donde Saussure incluía análisis detallados de textos y reflexiones teóricas que son la sustancia de la hipótesis *(AMACKER,* 91-134*),* más completos y minuciosos incluso que los enviados a Meillet. Lo cual, tratándose su interlocutor de quien a la postre habría de convertirse en editor y más directo albacea intelectual de Saussure, hace más significativo el olvido en que durmieron los cuadernos durante medio siglo.

Sorprende un poco la casi total ausencia de referencias en España al trabajo saussuriano sobre los anagramas. Hasta hace bien poco no disponíamos no sólo de estudios críticos al respecto, sino tampoco de referencias en trabajos de la semiología del texto literario, de la filología, y de la lingüística hispánicas, a pesar del eco que tuvo hacia los años setenta en estos ámbitos sobre todo en Francia (Derrida, Kristeva, Lyotard, Lacan, Barthes, Baudrillard, etc.), pero también en EE.UU. y el ámbito anglosajón (Jakobson, Riffaterre, Culler), en Suiza (Wunderli), en Italia (Rossi, Prosdocimi, Macrí, Bi-

gongiari, Ossola, Pozzi, Agosti) e incluso en Rumania . (Rogoz, Ciobutaru, Rosetti) y la Unión Soviética (Ivanov, Toporov).

Que sepamos, sólo disponíamos, además de contadísimas alusiones **(nota 10)**, de las traducciones al español de la primera publicación de inéditos a cargo de Starobinski, la aparecida en *Mercure de France (STAROBINSKI* 1964), de un artículo monográfico de Georges Mounin **(nota 11)**, así como de varias contribuciones de Roman Jakobson a propósito del anagrama saussuriano **(nota 12)**. En estos últimos años han visto la luz tres trabajos nuestros en los que, respectivamente, presentábamos la hipótesis y las principales pruebas y análisis de Saussure y resumíamos el estado de la cuestión anagramática en medios semiolingüísticos y críticoliterarios **(nota 13)**, buscábamos la filiación del anagrama poético con esas formas de la nominación figurada y figurativa que son la emblemática y la publicidad gráfica **(nota 14)**, y tendíamos puentes entre los *Anagrammes* y otro trabajo contemporáneo de Saussure, los cuadernos sobre los *Nibelungen,* que versan sobre la caracterización semiológica de las leyendas **(nota 15)**. Y en fechas también recientes Ángel Herrero Blanco publicó un trabajo que aplicaba los principios saussurianos al análisis de algunos poemas de Antonio Machado **(nota 16)**.

También es reciente la traducción al español del libro de Starobinski **(nota 17)**, novedad editorial que nos ha llegado con veinticinco años de retraso, pero que acaso puede ser índice de que el interés por la poética anagramática saussuriana no era cuestión de modas teóricas o epistemológicas. Juzgábamos necesaria dicha traducción, y su aparición nos parece, en relación a nuestro propio trabajo, oportunísima, pues facilita sin duda el acercamiento del lector hispánico a una buena parte del *corpus anagrammaticum* hasta la fecha editado, que es también nuestro material básico de investigación y reflexión **(nota 18)**. Recordemos, con todo, que un estudio sistemático de la hipótesis saussuriana como el que aquí pretendemos no podría haberse llevado a cabo sin el recurso a otros textos fundamentales que componen el *corpus* del anagrama, como la iluminadora correspondencia de Saussure con Bally y Meillet, así como los fragmentos editados por Wunderli, Shepheard, Prosdocimi, Rossi, Ossola, Rey y otros.

En este sentido, nos parece conveniente señalar que el capítulo liminar de nuestro trabajo no es simplemente la glosa de los textos de Saussure editados por Starobinski y de la labor exegética de éste mismo, sino un intento de reconstrucción cronológica y totalizadora de la hipótesis, que sepamos sólo acometido por Wunderli en 1972, aunque sin contar con

documentos claves editados con posterioridad, algunos muy recientemente, y que aquí sí hemos tenido en cuenta. Por tanto, nuestro trabajo parte de un *aggiornamento* en el acopio de los materiales sobre el anagrama editados, pero a la vez de una preparación y elaboración propia de dichos textos, ya que era necesario ordenar y estructurar materiales procedentes de más de diez editores distintos y en muchos casos ubicarlos cronológicamente en el devenir de la hipótesis, pues los cuadernos están sin datar. Nuestra reconstrucción supone por tanto ya desde el principio un ejercicio interpretativo sobre los textos y, a medida que se hace, nos dará pie a evaluaciones preliminares, como la referida a la terminología acuñada por Saussure, por ejemplo, así como a la aportación de material complementario, tanto del propio Saussure como de sus posibles fuentes cercanas, imprescindibles a nuestro juicio para hacer entender, en esta fase repetimos preliminar de nuestro estudio, el alcance del suyo.

2. La *poesía fonizante* de saussure

2.1. De la ley de emparejamiento fónico al anagrama en la poesía indoeuropea antigua

> Presque tout passage saturnien n'est qu'un grouillement de syllabes ou de groupes phoniques qui se font écho.
>
> *BENVENISTE,* 110

> Tout se répond d'une manière ou d'une autre dans les vers, offerts à profusion, oú semble jouer l'anagramme.
>
> *LM,* 123.

Parece seguro que fue el estudio de los versos saturnios, iniciado por Saussure a principios de 1906, el que desencadenó toda la febril investigación sobre los anagramas en la literatura antigua, prolongada, según todos los indicios, hasta los primeros meses de 1909. En esta fase embrionaria de la hipótesis anagramática son especial-mente reveladoras –desde luego más que los extractos de Starobinski– las cartas que envió Saussure a los que habrían de ser sus dos más fieles y constantes interlocutores durante toda la investigación: Antoine Meillet y Charles Bally **(nota 19)**.

En la carta de Saussure a Meillet del 12 de noviembre de 1906, en la que el maestro hace el primer anuncio al alumno del nuevo rumbo de sus preocupaciones científicas, leemos:

Creo que mi última carta era de Roma. No sé si por inspiración de las tumbas de los Escipiones o por otra cosa, dediqué después mi tiempo a sondear el verso saturnio, sobre el cual llego a conclusiones totalmente diferentes a las de Louis Havet *(JAKOBSON,* 146) **(nota 20)**.

Y en esa otra carta a la que alude, fechada el 23 de enero de 1906 en Roma, donde se encontraba para descansar

debido al exceso de trabajo, ya anunciaba Saussure que «l'inscription archaïque du Forum est un amusement tout indiqué lorsque j'éprouve le besoin de me casser la tête» *(BENVENISTE,* 106).

En esos meses que separan una de la otra, y en particular durante la primavera y el verano de 1906, Saussure se ha dedicado con intensidad al estudio del verso saturnio, ha «interrogado al monstruo», como dice en cierta ocasión, y ha progresado con relativa rapidez desde una inicial interpretación *métrica* hasta una *fónica,* con la que cree tener «la victoire sur toute la ligne», y avanzar «a coups de grosse artillerie» *(LM,* 20-22). Como veremos enseguida, es precisamente este novedoso acercamiento fónico al controvertido modelo compositivo del saturnio el que abre la vía de una interpretación fono-temática, es decir, propiamente anagramática, que del saturnio pasará inmediatatamente, durante ese mismo verano de 1906, a la poesía lésbica, a Homero, a los himnos védicos, a la poesía germánica antigua y al fin a toda la poesía escrita en latín.

De la precedencia de la investigación en torno al saturnio latino sobre cualquier otro *corpus* poético de la Antigüedad, con todo, no hay ninguna duda. Contamos con el documento valioso de la larga carta –dieciséis folios– remitida a Bally el 17

de julio de 1906, en la que el maestro confiesa haber dado finalmente con la clave del saturnio tras dos meses de estudio, y al tiempo le agradece el envío del *Rig-Veda,* momento en el que sin duda se iniciarían sus análisis anagramáticos védicos *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 45 y 51). En esta carta precisamente, Saussure hace también las primeras alusiones a la posible extensión de las leyes fónico-poéticas descubiertas en el saturnio tanto a la poesía germánica antigua, objeto de su estudio, a otro propósito, desde dos años antes, como a Safo y a Homero *(Ibid.,* 52-53).

En otra carta más, no menos significativa, remitida a Meillet en septiembre de 1907, Saussure hace balance de la investigación hasta ese momento, y leemos:

> C'est du Saturnien que j'étais parti pour rechercher, ou pour songer à rechercher si l'épopée grecque connaissait quelque chose d'aussi bizarre à premiére vue que l'imitation phonique, au moyen du vers, des noms qui ont une importance pour chaque passage *(BENVENISTE,* 109*).*

Asimismo en el *1er cahier à lire préliminairement,* que, junto a la citada carta a Meillet, constituye la exposición más ordenada y rigurosa del pensamiento saussuriano sobre el anagramatismo poético y que, según parece, fue escrito inmediatamente antes de dicha carta, leemos:

> Quel support existe-t-il *a priori* pour imaginer que la poésie homérique ait pu connaître quelque chose comme l'anagramme ou l'anaphonie?
>
> Ceci se relie à un ensemble d'études qui sont parties pour moi du vers saturnien latin *(LM, 28).*

Parece pues claro que toda la especulación saussuriana se produce «en partant du fait latin (consideré provisoirement comme assuré)» *(BENVENISTE,* 112*),* en particular sobre el ejemplo latino representado por el saturnio, a partir del cual Saussure diseccionó con relativa rapidez textos poéticos pertenecientes a otras tradiciones literarias indoeuropeas, descubriendo en ellos fenómenos de asonancia, de duplicidad de los sonidos, y llegando a resultados que apuntaban a algo cualitativamente distinto de la mera aliteración y que llamó, de forma genérica en ocasiones y en competencia con otros términos más especializados en otras, *anagrama.*

2.1.1. El verso saturnio: el número y el nombre

> ...ita quod duobus membris confit, quorum neutrum in alterius loco salva lege numerorum constituitur, quia verti non potest, versus vocetur.
>
> SAN AGUSTÍN, *De música.*

> De la musique avant toute chose
> et pour cela préfère l'impair

plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pese et qui pose

VERLAINE

Si bien la clave compositiva del verso saturnio era objeto de controversia entre los latinistas de la época de Saussure, divididos entre partidarios de la interpretación cuantitativa y la acentual intensiva, el hecho es que se reconocían ciertas regularidades en su composición –número de sílabas, de palabras y de miembros del verso, reparto simétrico de palabras de diversa extensión en torno al hemistiquio, disposición de sílabas tónicas y átonas y de largas y breves– ninguna de las cuales podía de hecho considerarse regla estrictamente observada, sino meras tendencias. Además se había observado una *aliteración inicial,* es decir «la corrélation de phonémes *placés à la tête des mots»,* aunque no había podido establecerse una correspondencia estable de ese ritmo fónico con los pies o con los ictus.

Sabemos por las cartas dirigidas a Bally que en la primavera de 1906 Saussure ya estaba vivamente interesado por el saturnio, e incluso señala el maestro, sin precisar más de momento, que «il y a quelques éclaires dans le nuage, mais d'une manière générale rien de limpide: les choses semblent avoir été troublées par l'application successive de deux prin-

cipes, –ce qui pourrait concilier les quantitateurs et les accentistes» *(AMACKER,* 102). Poco después, a principios de julio, Saussure sostiene que el saturnio no es sino «un pur et simple hexamétre épique grec» en el que ciertas licencias hacían posible sustituir el espondeo por el anapesto y el dáctilo por el tríbraco y el anfíbraco *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 42-44).

Estas iniciales interpretaciones métricas serán sin embargo inmediatamente desplazadas o, mejor dicho, integradas como efectos menores dentro de una ambiciosa interpretación que pone en lugar central precisamente al elemento que no cuadraba en los esquemas métricos: la vía de la «imitación fónica» representada por una aliteración que se revela súbitamente a Saussure no ya sólo inicial, sino *total* en cada verso saturnio. Escribe Saussure a Bally:

> Sans abandonner ce qui m'avait paru vrai en métrique, à savoir qu' il s'agit d'un mètre dactylique, ou plutôt *spondaïque,* de 5 pieds ou de 6, et avec anapeste ou amphibraque comme remplacants admis du spondée, j'al vu qu'il fallait à tout prix résoudre le problème de l'Allitération: celleci ne montrant en effet correspondance satisfaisante ni avec les ictus du vers ni avec l'accent des mots, il restait là un point trouble qui, tant qu' il ne serait pas éclairci, laissait une arriére-pensée sur la justesse de la solution métrique.

> Or, en me livrant à une étude attentive de ces faits d'allitération, je fus d'abord frappé qu'ils semblaient s'étendre dans certains cas à des syllabes NON INITIALES: par exemple IBI MANENS SED**E**TO / DONICUM VI**DE**BIS (...) L'allitération, telle qu'on la concevait, n'est qu'une partie tout à fait insignifiante d'un phénoméne autrement général pour le Saturnien; et c'est méme presque seulement par circonstance fortuite que le phénoméne en question, tombant sur deux commencements de mots, frappait à ces endroits précis, et semblait limité à une loi semblable ou méme plus láche que celle de l'allitération germanique, car *toutes* les syllabes du Saturnien sont comprises dans l'allitération; d'autre part, elles y sont comprises suivant une loi parfaitement fixe, pour l'exacte rédaction de laquelle il faut quitter les idées «d'allitération» dans le sens courant *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 45-46).

Y en el *1^er^ cahier à lire préliminairement* leemos:

> L'allitération initiale ne possède aucune importance particulière, et l'erreur a été de ne pas voir que *toutes* les syllabes allitèrent ou assonent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelonque *(LM,* 28-29).

Según Saussure, esta aliteración total afecta tanto a las vocales, con absoluta observancia de su cantidad, como a las consonantes, que se verán siempre repetidas por pares en el verso de que se trate. Hasta los hiatos, entendidos como *«zéro consonne* devant une «de ses» syllabes», deberán estar duplicados, bien en el interior de la palabra, bien como

diéresis entre dos palabras sucesivas *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 46-47), de manera que absolutamente todo «se haga eco» –«la Loi des échos» la llama el maestro– en el verso.

Saussure, tras aplicar sistemáticamente esta ley a los versos saturnios, se percata de que las licencias que parecen estarle permitidas no son sino sutilezas compositivas previstas en la propia ley, que extienden el dominio de la reduplicación fónica de un verso a varios y, eventualemente, a toda la composición. Y así, en el saturnio de Nevio QVAM CUM STUPRO REDIRE AD SUOS POPULARIS, señala, en cuanto a las vocales, que una o y una u breves y una *a* larga quedan sin emparejar, pero se da cuenta de que el verso que precedía a éste en el texto y que por azar conservamos, SESEQUE II PERIRE MAVOLUNT IBIDEM, precisamente deja sin emparejar esas mismas tres vocales, además de una *i* breve, «que devrait répondre à un *i* antérieur». Una similar compensación interversal sucede con las consonantes, de manera que la *t y* la *p* de *stupro* se emparejaban con las de *mavolun**t** y **p**erire,* respectivamente, y la *1* de *popu**l**ares* con la de *mavo**l**unt.* Saussure afirma estas extensiones de la ley permiten «rattraper au vers suivant ce qui est resté en souffrance dans le vers précédent» y que a veces, como muestran las inscripciones que nos ofrecen un

texto completo, «le rattrapement ne se fait qu'au bout de 3 ou 4 vers» *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 48).

Del mismo modo, en el siguiente verso saturnio, que forma parte de una inscripción grabada sobre un sarcófago y concierne al cónsul Lucio Cornelio Escipión:

SUBIGIT OMNE **L**OUCANAM OPSIDESQUE ABDOUCIT **(nota 21)**

Saussure establece las siguientes equivalencias fónicas, constatando que «il y a une correspondance de tous les éléments se traduisant pour une exacte «couplaison», c' est-à-dire répétition en nombre pair»:

2 veces **ouc** (L**ouc**anam, abd**ouc**it)
" " **d** (ops**id**esque, ab**d**oucit)
" " **b** (su**b**igit, ab**d**oucit)
" " **it** (subig**it**, abdouc**it**)
" " **i** breve (sub**i**git, ops**i**des–)
" " **a** breve (Loucan**a**m, **a**bdoucit)
" " **o** breve (**o**mne, **o**psides–)
" " **n** (om**n**e, Louca**n**am)
" " **m** (o**m**ne, Loucana**m**)

Ciertamente la simetría en la distribución fónica es grande, pero no total: hay ciertos sonidos que no encuentran su par en el verso, como **p** (o**p**sidesque). Saussure señala aquí tam-

bién que esos «residuos» hallan su justa correspondencia en los restos que a su vez dejan o el verso precedente o el siguiente. En el caso que nos ocupa, el verso anterior *libera* una **p** que restablece la simetría: TAURASIA CISAUNA SAMNIO CEPIT *(LM,* 33-34).

Saussure llega a explicar las vacilaciones y los arcaísmos en la morfología y en la sintaxis de los textos compuestos en saturnios por el deseo de acomodar el emparejamiento de los sonidos. Y así, en el verso citado *Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit* se pregunta: «Pourquoi pas *o**m**ne**m** Loucana**m**?* C'est ici justement que je crois pouvoir prouver, par une grande série d'exemples, que les inexactitudes de forme qui ont quelquefois passé pour des archaismes dans la poésie saturnienne épigraphique, sont *voulues* et en rapport avec les lois phoniques de cette poésie. *OMNEM* eût rendu le nombre des *M* impair!» *(LM,* 34n.). Igualmente, la grafía *qvom* en lugar de *cum* en el verso AETATE QVOM PARVA es «un véritable barbarisme *voulu»* para proveer la compensación de la v de *par**v**a.* En todos los casos «le lapicide était surveillé à ce propos par le versificateur lui-même» *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 48-49).

Así pues hay un «tomar en cuenta para después» de cada uno de los sonidos que van componiendo la pieza, no por

dilatado a veces en el tiempo y en el espacio textuales menos escrupuloso, a fin de cuadrar exactamente en la composición su emparejamiento, de manera que aunque el verso presente «nombre *impair* des syllabes, les voyelles se couplent exactement, et doivent toujours donner pour reste zéro, avec chiffre pair pour chaque espéce de voyelles» *(LM,* 21-22*). Y* así «la somme de voyelles contenues dans chaque vers se monte exactement à 2 *a,* 2 i, 2 ô (ou 4 *a, 4 i, 4 ó,* etc., ou *6 a, 6 i, 6 ô* etc.)», y lo mismo sucede con las consonantes, cuya ley es «non moins stricte», de manera que cualquier residuo irreductible de un verso, por no encontrar emparejamiento, debe hallarlo en el verso siguiente «comme nouveau résidu correspondant au trop-plein du précédent» *(Ibid.).*

Saussure habla en todo momento, aunque con mayor convicción y vehemencia en los cuadernos más antiguos, de *leyes.* Ya hemos visto, en una carta a Bally, la «Loi des échos», pero también habla de la «Loi de couplaison», que se subdivide en la «Loi de voyelles» y la «Loi de consonnes» y una «loi subsidiaire et protectrice», la «Loi de *compensation dès le vers suivant»,* garante ésta última de «la certitude et la valeur» de la primera, pues «la moindre inexactitude, autrement, soit dans la compte du poète latin, soit dans notre compte, mettrait tout en question au bout d'un espace de 5 ou 6 vers, parce que

malhereusement *pair ou impair* dépend d'une *seule unité,* et d'une seule erreur sur l'intention du versificateur» *(LM,* 26*).*

En el *Premier cahier à lire préliminairement,* Sausure resume la naturaleza de estas leyes y dice haber descubierto en la poesía saturniana «les traces de lois PHONIQUES», en virtud de las cuales la aliteración inicial sería insignificante, pues *«toutes* les syllabes allitèrent, ou assonent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelconque» *(LM,* 28-29). Starobinski recoge, a propósito de esta obsesiva álgebra de los sonidos, las expresiones «arythmétique serré» y «homophonie reglée par chiffres» con que Saussure calificó la figura fónica, además de un lema que anotó al margen en uno de sus cuadernos: NVMERO DEVS PARI GAVDET **(nota 22)**.

En cuanto al anagrama propiamente dicho, su irrupción supuso un avance cualitativo importante, una vuelta de tuerca muy sensible, aunque da la impresión de que en origen se produjo como una transición suave, sin solución de continuidad con respecto a las leyes de acoplamiento, sino colaborando estrechamente con ellas. Ciertos índices fónicos que no alcanzaban a cuadrar en el recuento por parejas aun en el espacio de varios versos llevaron a Saussure desde la «couplaison» de sonidos que se agota en su propia «vérification amusante», a la idea de diseminación más o menos velada

de un nombre propio, sin salir para ello del corpus textual del saturnio. Ya en la carta que remitió Saussure a Bally a mediados de julio de 1906 y que hemos venido citando, el maestro añade a su minucioso detalle de los mecanismos de la *couplaison* lo siguiente *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 49*):*

> J'arrive toutefois à une autre chose capitale, –et qui n' est pas de nature, comme vous allez le voir, à rendre plus faciles les analyses. En faisant le décompte aussi exacte que possible de l'inscription *Cornelius Lucius Scipio Barbatus / Gnaivod patre...* je n' al pu trouver le bilan exact, et il me restait les éléments consonantiques: M,R,L,D,C,S. Coinvancu que la loi n'était pas fausse malgré tout, je soupconnai que ce reste était luiméme voulu, et que peut-être cela voulait dire
>
> D.M.L.C.S.-R.
>
> «Dis Manibus Luci Corneli Scipionis». Restait R. Mais si Pon suppose un sixiéme mot: SACRUM, *celui-ci consideré comme écrit en toutes lettres,* ses consonnes se trouvent étre
>
> S C R M
>
> Or il y en a trois, savoir S C M, qui ne *peuvent pas* étre exprimées par le Résidu (en effet elles figurent déjà dans *D.M.L.C.S.* Et si l'on ajoutait quelque chose au texte pour avoir *deux* S*, deux* C*, deux* M*,* cela aurait au contraire par conséquence, d'après le principe de la *paire,* d'annuler tout à fait ces consonnes, et de ne plus laisser pour résidu significatif que *d, 1, r.* Ainsi il est régulier que *sacrum,* si tel est le mot à ajouter, ne soit réprésenté que par R,

> ayant déjà son S,C,M exprimées, et de la seule manière possible. Lire donc
>
> D. *M.* L. *C. S.*
>
> *[S C]* R *[M]*

La «cosa capital», es decir, el hecho de que el poeta busque con afán un «residuo significativo», es la prefiguración del anagrama tal y como será desarrollado y perfeccionado más adelante. Saussure confiesa a Bally que «cette espèce de reste mystique ou cabalistique me semblait étrange», pero advierte inmediatamente que hay que considerar dicho residuo «bien existant et bien voulu, mais n' ayant rien de *secret,* et correspondant tout simplement aux lettres tracés sur la pierre ou au moins sur la *charta* du versificateur» *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 50). Este anagramatismo en estado embrionario recibe una caracterización más general en el siguiente texto reproducido por Starobinski, perteneciente a un cuaderno que Saussure tituló *Récapitulation:*

> Il y a toujours, dans les inscriptions, un résidu consonantique, et selon notre hypothése développée plus haut, ce résidu est *voulu,* et destiné à reproduire les consonnes du THÈME initial, écrit en abréviation pour les noms propres et en toutes lettres pour les autres.

> Ou –ce qui revient au méme– le poéte tient compte, dans la partie versifié, de ce qui est écrit, ou pourrait étre écrit, en tête ou en queue de l'inscription, hors des vers eux-mémes (toutefois avec initiale pure pour tous les noms propres ou les mots ordinairement abrégés). Ainsi, en supposant pour THÈME –ou ce que revient presque au méme pour TITRE: DUS MANIBUS LUCI CORNELI SCIPIONIS SACRUM, il faut que la piéce de poésie laisse libres, c'est-à-dire en nombre IMPAIR au total, les lettres D.M.L.C.S.^{3}R.^{3} *(LM,* 25*).*

Ni la carta ni el fragmento del cuaderno reproducido, probablemente redactado en la misma época que aquélla, hablan todavía de *anagrammes o hypogrammes,* pero creemos que marcan un punto de inflexión en el pensamiento de Saussure al señalar que ese residuo sonoro que no alcanzaba su compensación en el verso –ni aun en el poema entero– reproducía fragmentada y desordenadamente las iniciales de un nombre propio por lo general, el de la persona a quien iba dirigido el texto, cuyos sonidos resolvían su singularidad en la duplicación que ofrecía la dedicatoria explícita que encabezaba o cerraba la composición y que también aparecía convencionalmente en abreviatura **(nota 23)**.

Saussure abunda en esta idea en un cuaderno a todas luces posterior como es el elaborado *1er cahier à lire préliminairement,* sin duda redactado ya en el verano de 1907 a juzgar

por sus coincidencias con la carta a Meillet del *23* de septiembre de ese año, y donde ya se introduce abiertamente la noción de anagrama y se pone en relación con la «couplaison» y su residuo:

> dans une inscription funéraire ou votive, les lettres formant le nom de l'individu –ou du lieu– doivent peut-être au contraire *rester en nombre impair à* la différence des autres: question qui, elle-méme, se complique du cas où il existe, hors du texte versifié, une dédicace écrite, telle que D.M. PUBLI CORNELI etc., auquel cas *l'imparité* se résoudrait de nouveau en parité, selon qu'on englobe ou non la dédicace **(nota 24)**.

En el mismo cuaderno, Saussure retoma el análisis de aquel dístico no epigráfico, sino literario, del *Bellum poenicum* de Nevio –SESEQVE II PERIRE MAVOLUNT IBIDEM/ QVAM CUM STUPRO REDIRE AD SVOS POPULARES– que ya había remitido el año anterior a Bally **(nota 25)**, y que ahora disecciona con mayor detalle para descubrir no ya sólo el acoplamiento sistemático como entonces, sino precisamente su virtualidad anagramática: el residuo, que es el mismo en los dos versos y por lo tanto mantiene la paridad, está compuesto por los sonidos P, L, T, A, O, U, que forman, combinados debidamente, el nombre PLAUTO. No sabemos si esta alusión tan evidente a un autor contemporáneo de Nevio **(nota 26)** es *voulue* o no para Saussure, porque éste sólo constata cuáles son las letras del

residuo, pero no dice con explicitud que estén reclamando su reordenación, haciendo notar con prudencia que «l'examen des Saturniens littéraires de Livius Andronicus et Naevius révéle la méme préoccupation phonique (on ne peut se prononcer, vu l'état fragmentaire, sur la préoccupation anaphonique ou anagrammatique)» **(nota 27)**.

En cualquier caso, el primer ejemplo explícito que aporta Saussure de «vers anagrammatique» en la poesía en saturnios es un saturnio epigráfico, de autor anónimo, perteneciente al ya citado elogio fúnebre del cónsul y censor L.C. Escipión. Se trata del mismo verso que ya le había servido previamente para ilustrar la compensación como licencia de la «loi de couplaison»:

Taurasia **Ci**sauna **S**amn **io** ce**pi**t

S_____

_____**CI**_____

_____**PI**_

_____**IO**

Sin embargo Saussure explica ahora que «ceci est un vers *anagrammatique* contenant complétement le nom de SCIPIO (dans les syllabes CI+PI+IO, en outre dans le s de *Samnio*

cepit qui est initial d'un groupe où presque tout le mot SciPio revient - Correction de *cepi* par le *ci* de *Cisauna)».*

Cuando el nombre no es recuperable en su totalidad, Saussure prefiere hablar de *anaphonie* **(nota 28)**, que define como «la simple assonance à un mot donné, plus au moins développée et plus au moins répétée, mais ne formant pas *anagramme* à la totalité des syllabes». Además precisa que la asonancia no se confunde con la *anafonía,* pues aquélla no implica que exista *«un mot à imiter».* La asonancia, junto con la aliteración y la rima, las incluye Saussure en lo que llama *armonías fónicas,* figuras todas por las que «les syllabes se correspondent sans cependant se rapporter à un mot». No obstante, Saussure proclama, al menos por el momento, su parentesco cercano con el anagrama:

> La difficulté vient de ce que les genres d'harmonie phonique varient, et varient depuis l'anagramme et l'anaphonie (formes qui se dirigent sur un *mot,* sur un nom propre) jusqu'à la simple correspondance libre, hors de la donnée d'imitation d' un mot *(LM,* 29*)* **(nota 29)**.

La articulación externa de estos dos fenómenos la establece Saussure a partir de un tercero, destinado a atenuar la rigidez del acoplamiento de los sonidos individuales o *monófonos* –cuyo inventario limitado obliga a su recursividad sistemática– y a suavizar así la transición hacia la imitación, por ana-

grama, de un nombre. Se trata del principio de correspondencia de *dífonos o,* en general, *polífonos,* es decir de al menos dos sonidos consecutivos, formando o no sílaba **(nota 30)**. El mismo Saussure fue consciente, y así se lo expresó a Meillet *(BENVENISTE,* 109-110*),* de que el acoplamiento monofonemático era «extrémament difficile à contróler», pues exigiría un minucioso y certero conocimiento de la forma fónica de textos que, desgraciadamente, nos han llegado en muchos casos con numerosas lagunas y con vacilaciones ortográficas notables **(nota 31)**. En cambio, el valor probatorio de las coincidencias aumenta cuando son segmentos fónicos los que se repiten. Y así, Saussure constata que «presque tout passage saturnien n'est qu'un grouillement de syllabes ou de groupes phoniques (diphones, triphones) qui se font écho», aportando un dístico de la *Odissia* de Livio Andrónico con una notable simetría en la disposición de grupos de fonemas:

I***BI*** MAN***EN***S ***SEDETO DONI***C***UM V***I***DEBI***S
ME CARP***ENTO*** V***E***H***ENT***E ***DO***M***UM VENIS******E*** **(nota 32)**

Los grupos DE, BI, DO, VE, TO, NI, EN, SE, ENT y UMV aparecen duplicados. Los polífonos procuran el engarce del anagrama al resto, pero también le proporcionan su independencia, pues una vez expuestas las dos leyes de couplaison (mono y polifónica):

> Ce qu'on peut très hereusement aborder sans résoudre ni le point *a* ni le point *b* concernant le décompte des monophones ou des polyphones, c'est le fait *indépendant* –ou pouvant étre *considéré d'une manière indépendant,* car je ne voudrais pas aller plus loin–, que le polyphones reproduisent visiblement, dès que l'occasion en est donnée, les syllabes d'un mot ou d'un nom important pour le texte, et deviennent alors des polyphones *anagrammatiques.*
>
> L'anagramme peut se dérouler soit sur un nom qui figure dans le texte, soit sur un nom qui n' est pas prononcé du tout, mais se présente naturellement à l'esprit par le contexte *(BENVENISTE,* 111).

Saussure parece haber recorrido un camino que le ha llevado desde la búsqueda de simetrías fónicas marcadas por una aliteración *par y* total, a veces difícil de cuadrar, al residuo *impar, único,* que se destaca precisamente como forma, como figura, sobre el fondo no marcado de la aliteración, y a convertir por tanto dicho residuo en clave compositiva en absoluto residual, sino núcleo ya de la «imitación fónica». No se trata sólo de imitación *literal* de sonidos *in praesentia,* sino imitación discontinua, fragmentada y frecuentemente también «redoblada» de nombres propios, cuya presencia literal está en otro lugar, anticipada o diferida, o simplemente, no está **(nota 33)**.

Sylvére Lotringer ha caracterizado, creemos que con acierto, el paso de la aliteración generalizada al anagramatismo propiamente dicho:

> Au lieu de s'interroguer sur le *fonctionnement allitératif,* sur les troublantes répétitions de la donné phonique «pure», Saussure pourra désormais épingler sa découverte sur une *fonction* («rédaction d'un elogium, d'une inscription funéraire ou autre»), donc sur une *économie* spécifique (le thème est choisi par «celui qui faisait les frais de l'inscription») tributaire d'une *représentation* (le thème peut être un nom propre) et d'un *sens* (le thème peut être composé de quelques mots) *(LOTRINGER,* 100).

La delimitación de estas dos etapas será posible establecerla no sólo en la investigación sobre el saturnio, sino también en el estudio, casi simultáneo, de otras literaturas indoeuropeas, donde encontraremos en esencia los mismos modelos de búsqueda: los emparejamientos monofónicos sistemáticos y, más tarde, la recuperación de un nombre desmembrado en difonos o sílabas que están esparcidos en el poema. De hecho, tanto en la larga carta a Bally de julio de 1906 como en el *Cuaderno de lectura preliminar y* en la carta a Meillet de septiembre de 1907, Saussure expone no sólo sus conclusiones preliminares sobre el verso saturnio, sino también sobre la poesía védica, la poesía germánica antigua y –en este caso sólo a Bally– sobre Homero.

Hay que señalar sin embargo que el hecho de asociar los fenómenos fónicos y progresivamente fono-semánticos del saturnio a estas concretas tradiciones poéticas indoeuropeas se debió a la previa constatación por Saussure de similitudes *métricas* entre las versificaciones que les son propias. En la carta a Bally que venimos citando se hace explícita esta extrapolación:

> Dans quelque conversation je crois vous avoir dit, longtemps avant de m'occuper du Saturnien, que j'étais assez frappé des rapports (comme *schéma métrique)* entre l'hendécasyllabe lesbien et la *tristubh* hendécasyllabe védique. Au cours de mon étude sur le Saturnien, j' al été d'autre part frappé, malgré le schéma dactylo-spondaique du Saturnien, de la ressemblance qu' il emprunte souvent soit avec l'hendécasyllabe lesbien, soit avec la *tristubh. (...)* Toute cette famille me paraissait, si l'on peut établir en métrique quelque chose, avoir pour elle de fortes chances de former un seul tout et d'avoir de grandes lettres de noblesse indo-européenne, plutôt que tout le reste, dés qu'on veut faire de la métrique historique ou préhistorique. Cela d'autant que nous n'avons rien de plus ancien sur le sol grec que d' une part la strophe saphique et de l'autre l'hexamètre.
>
> Tout ceci me conduit à penser que si le Saturnien, avec des affinités *métriques* assez grandes à d'autres vers anciens de l'indo-européen, décelait en outre un sistème extraordinaire de combinaisons de syllabes, de consonnes et de voyelles, reglées par une loi *inapparente,* iul y avait peutétre quelque chose de semblable

> dans les vers de linde, et de la Gréce elle-méme *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 50-51).

La prueba preliminar de la proximidad de los metros facilita el acercamiento *en toda su extensión* de los modos compositivos del saturnio a los de los himnos védicos y la poesía griega, sea lírica o épica. En cuanto a la poesía germánica antigua, tercera de las extensiones del acoplamiento primero y del anagrama inmediatamente después a las literaturas del dominio indoeuropeo, nada más natural que considerarla también en esa tradición, habida cuenta del papel explícito que en ella juega la aliteración inicial, índice de posibles recurrencias fónicas más generalizadas **(nota 34)**. Dice Saussure en la carta aludida:

> Il va presque sans dire que la versification germanique, avec allitération, n'est plus que l'une des branches du méme sistème, par hasard mutilée parce que les syncopes linguistiques ne permettaient pas d'allitérer sur toutes les syllabes *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 52).

Todo ello apunta a una temprana generalización de los principios sentados para el verso saturnio a otras literaturas antiguas, lo que permite a Saussure hablar ya del *attachement à la lettre* representado por el anagrama y los demás géneros de armonías fónicas como «premier principe de la poésie

indo-européenne» *(LM,* 38*) y* como «vieil attirail indo-européen» *(BENVENISTE,* 114*).*

2.1.2. La poesía védica y el nombre sagrado

> On ne sait pas ce que c'est qu'une *variante* au Rig-Véda, c'est-à-dire à un texte répandu depuis plus de 3000 ans dans un rayon comprenant 200 millions d'habitants. Pour mesurer ce fait, il n'y a qu'à se rappeler qu'au bout de deux siécles on a 3 o u 4 versions des Pensées de Pascal, et que ni Shakespeare ni Moliére n'ont pu étre ramenés à un texte absolument certain; mais que méme Victor Hugo, Renan, ou n'importe qui des modernes est dans ce cas, après avoir subi trois réimpressions; que nous possédons encore moins un seul texte ancien, fút-il texte sacré comme celui des deux Testaments, qui ne soit criblé de variantes d'un bout à l'autre dés qu' il a été recopié ou transporté en plusieurs pays. La variante –c'est-à-dire l'impossibilité d'éviter, si ron répéte, recopie, ou réimprime la méme chose, surtout en des lieux divers, qu'elle ne reste *pas* tout à fait identique à l'original– est à considérer comme chose humaine. C'est pourquoi il faut réciproquement considérer comme chose «presque surhumaine» l'absolue absence de variante qui est un des caractéres du Véda. (...) Ce ne sont pas seulement les mots, c'est jusqu'au dernier accent de ces mots qui est immuablement fixé, et placé comme hors de l'atteinte

> humaine. Eh bien (...), ce résultat fantastique a été obtenu par la seule force de la mémoire.
>
> *PARRET 1993,* 224-225.

Como es sabido, Saussure fue tenido por un experto sanscritista ya desde los primeros años de su actividad investigadora. No sólo su tesis doctoral de 1880 sobre el genitivo absoluto en sánscrito, sino otros estudios gramaticales y etimológicos publicados tanto en su etapa parisina como ginebrina abordan aspectos diversos de esta lengua indoeuropea **(nota 35)**. La modestia del maestro le lleva a confesar en cierto momento estar «trés peu versé dans la littérature sanscrite» y haberse ocupado «simplement d'études linguistiques», no habiendo «effleuré linde qu'au point de vue de sa langue», pero podemos razonablemente dudar de su ignorancia de la religión, la literatura y la cultura hindúes. El maestro participó activamente en la organización del Congreso de Orientalistas que se celebró en Ginebra en 1893-4, con ocasión del cual redactó unos *Écrits sur la mytographie hindou,* dictando además conferencias que discutían las interpretaciones de Leconte de Lisle sobre dicho tema, y en 1907 –coincidiendo por tanto con sus trabajos sobre la *poésie phonisante* anagramática en el dominio lingüístico indoeuropeo– apareció una reseña suya del libro de Paul Oltramare *Histoire des idées théosophiques dans l'Inde (Journal de Généve* del 29 de julio de 1907), lo

cual demuestra no sólo la existencia, sino la persistencia del interés saussuriano por el indianismo en sentido lato. Ahora bien, de este interés –como sucede en muchos otros dominios de la actividad intelectual de Saussure, desde los propios *Anagrammes* a los cuadernos sobre la leyenda de los Nibelungos a los que nos referiremos más tarde– sabemos mucho más a partir de la exhumación de papeles inéditos, algunos de ellos conocidos mucho después de su muerte, que por sus publicaciones, cursos y eventuales conferencias **(nota 36)**.

Robert Godel dio a conocer en 1960 la existencia de 26 cuadernos manuscritos de Saussure donados por sus hijos a la Biblioteca Pública y Universitaria de Ginebra en 1958, cuadernos a los que el editor de las *Sources manuscrites* llamó con notable impropiedad *Métrique védique,* pues no versan en absoluto sobre métrica, sino que contienen análisis fónicos y anagramáticos del todo similares a los que encontramos en los cuadernos llamados por el mismo Godel *Anagrammes (ou Hipogrammes),* aunque practicados sobre los himnos sagrados védicos, en general parcos en reflexiones teóricas y centrados en el minucioso recuento de los fonemas y de las combinaciones fónico-anagramáticas.

Es posible datar con bastante precisión el inicio de su redacción, pues Saussure, en su extensa carta del 17 de julio de

1906, agradece a Bally que le enviara a su retiro estival en Vufflens una edición del *Rig-Veda* **(nota 37)**, y le comunica a su destinatario que ya ha practicado algunos análisis preliminares, y que tras ellos «c'est alors que des horizons sans fin se sont ouverts devant mes yeux»:

> Dès le premier hymne *Agnim ide,* certains retours de consonnes me persuadaient que l'on était bien devant la méme loi des paires que pour le Saturnien *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 51*).*

A pesar de la fijación precisa de los textos védicos, para Saussure totalmente ajenos a la más leve alteración en su transmisión secular –lo que les hace especial-mente aptos para mostrar con toda fidelidad los modelos compositivos de la poesía indoeuropea (sea el emparejamiento fónico o el anagrama)– Saussure no oculta las nuevas dificultades que acarrea la aplicación de los principios formulados para el saturnio a este otro corpus poético. Y así señala por ejemplo el complicado recuento de los fonemas en los casos de *sandhi,* o la necesidad de alterar en alguna medida las leyes de acoplamiento para garantizar su aplicabilidad, como por ejemplo el hecho de que los acoplamientos de vocales parecían ser por tríos y no por parejas en los himnos védicos, y apunta «la série incroyable des sous-lois concomitantes» que parecer regular dicha hímnica *(PROSDOCIMI & MARINE 77'I,* 51). Con todo, Saussure llevó adelante análisis minuciosos, hasta

el punto de que Godel, como ya indicamos, llegó a reunir un total de 26 cuadernos *(Ms. fr. 3960 y 3961)* bajo la denominación *Métrique védique.*

Starobinski los cita *en passant y* no recoge ningún fragmento, y sólo en 1982 David Shepheard les dedicó un artículo donde los estudia, publicando además fragmentos inéditos *(SHEPHEARD 1982,* 513-523). Como bien señala este último, los cuadernos no se ocupan de cuestiones métricas, sino de cientos de «monophonic scannings» de himnos del *Rig-Veda* que conforman recuentos cuidadosamente tabulados de los fonemas de cada estrofa, a la búsqueda de sumas totales *pares* (o de *tríos* para las vocales). Se trata por tanto de un estudio análogo al desarrollado en primera instancia sobre el verso saturnio. Además, los cuadernos contienen búsquedas anagramáticas en estado quizá embrionario, pues muchas de ellas sólo responde-rían a lo que Saussure denominó más tarde *anafonías o* anagramas imperfectos. En cualquier caso, Shepheard ve prefigurados en estos cuadernos el abandono progresivo de las repeticiones monofónicas en favor de las nociones más flexibles de *polífono e hipograma,* así como la primera alusión de Saussure a que el nombre de un dios podía estar tejido por toda la fibra fónica de un texto a él consagrado.

> L'himne est *à Indra* au moins jusque vers Str. XIII; il faut pt-étre remarquer que *R* et *N* font partie du nom divin. On *a 64 R-h* et *64 N* (128 nasales) *(SHEPHEARD 1982,* 519).

Encontramos asimismo, además de la «loi de couplaison» idéntica a la que organizaba el verso saturnio, la posibilidad abierta de un residuo no compensado que surte anagramáticamente, con alguna que otra licencia o imperfección técnica, el nombre del dios concernido, es decir el *thème* **(nota 38)***:*

> Le refrain *[dyumnair abhi pra nonumah]* étant répété 5 fois, les consonnes qui ne sont pas compensées dans le refrain lui-même, c'est-à-dire toutes sauf *m, n,* devraient se trouver en nombre *impairs* dans la partie indépendante du refrain, afin de les rendre paires au total. Il s'agit de *g, y, bh, p, n, h. (...)* Le thème de cet hymne (1, 78) est Angiras –comme d'ailleurs dans d'autres, d'après cert. observ. *(Ibid.).*

Análisis propiamente ya hipogramáticos, aunque más escasos y rudimentarios que los aplicados a la poesía latina, se ensayan en algunos versos del *Rig-Veda. Y* así Saussure descubre en un himno dedicado *a Surya,* el sol *(Rig-Veda I,* 115) la presencia diseminada de un sobrenombre de esta entidad divinizada, *Aditya* («descendiente de Aditi», una especie de diosa madre del hinduismo: *SHEPHEARD 1982,*

Las secciones que Saussure dedica a los Vedas tanto en la carta a Meillet de septiembre de 1907 como en el *Cuaderno*

de lectura preliminar aluden a estos cuadernos pioneros de 1906 (en ocasiones más finos en el análisis que los dedicados al saturnio). Saussure se expresa con cautela y hasta con modestia, a juzgar por el ingente trabajo que debió desarrollar según refleja Shepheard. Dice Saussure: «Sans avoir poussé plus loin mes études védiques, j' al cependant plusieurs petits hymnes donnant des chiffres absolument irréprochables sur la parité de consonnes» *(LM,* 37), «je n' al pas poussé très loin mes recherches de ce côté (hymnes védiques), que j'avais vaguement entreprises Fan dernier» *(BENVENISTE,* 113).

En cualquier caso, los textos sobre poesía védica contenidos en los *Ms fr 3963-3969 (Anagrammes ou hypogrammes)* demuestran un grado mayor de maduración de las distintas hipótesis que los *Ms fr 3960-3961 (Métrique védique),* que son a manera de detallada y analítica exposición de la «matérialité des faits», pero carente de síntesis explicativa. En la sección dedicada a los Vedas tanto en los *Anagrammes* como en la carta a Meillet aludida, por contra, y a pesar del breve espacio que se le concede, Saussure se permite vuelos de mayor altura, sustanciados en un principio poético de enorme trascendencia tanto diacrónica como diatópica:

> J' affirme en effet *(comme étant ma thèse dès ici)* que le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse

> phonique des mots: que c' est cette science de la forme vocale des mots qui faisait probablement, dès les plus anciens temps indo-européens, la supériorité, la qualité particulière, du *Kavis* des Hindous, du *Vates* des Latin (...) une poésie indo-européenne qui analyse la substance phonique des mots (soit pour en faire des séries acoustiques, soit pour en faire des séries significatives lorsqu'on allude à un certain nom) *(LM,* 36, 39)
>
> C'est depuis les temps indo-européens que celui qui composait un carmen avait à se préoccuper ainsi, d' une manière *réfléchie,* des syllabes qui entraient dans ce carmen, et des rimes qu'elles formaient entre elles ou avec un nom donné. Tout *vates* était avant tout un spécialiste en fait de phonémes *(BENVENISTE, 114).*

En el 1er *cahier* Saussure, además de las armonías fónicas consistentes en el acoplamiento de sonidos, cuya constatación es dejada en suspenso en vista de las dificultades derivadas del *sandhi o* fonética sintáctica y de las interpolaciones, señala categóricamente la «réproduction dans un hymne, de syllabes appartenant au nom sacré qui est l'objet de l'hymne». Saussure afirma a este respecto que hay «une montagne de matériaux qu'on trouvera», habla de *calambures,* por los que fragmentos del nombre son empleados, yuxtapuestos, pero con plena independencia léxica **(nota 39)**, incluso observa que ciertos himnos *declinan* el nombre del dios concernido, en particular en posiciones marcadas como el inicio de verso **(nota 40)**, y explica este hecho por la muy natural extensión,

en una lengua fuertemente flexiva como el sánscrito, del análisis *fónico-poético* al análisis *gramático-poético:*

> *Dès l'instant où le poète était tenu,* par loi religieuse ou poétique, *d'imiter un nom, il est clair qu'après avoir été conduit à en distinguer les syllabes, il* se trouvait, sans le vouloir, *forcé d'en distinguer les formess (LM,* 37-38 cursiva en el original).

Ello le lleva a postular un vínculo causal *inverso* entre poesía y reflexión gramatical en la antigua India: no es la exégesis de un corpus poético-religioso ya confeccionado, sino su propia confección, no por inspirada menos reglada minuciosamente, la que exige una fina sabiduría gramatical.

> Je ne serais pas étonné que la science grammaticale de l'Inde, au double point de vue *phonique* et *morphologique,* ne fût ainsi un suite de traditions indo-européennes relatives aux procédés à suivre en poésie pour confectionner un *carmen,* en tenant compte des *formes* du nom divin *(LM,* 38).

A este respecto, las cartas a Meillet son más explícitas:

> Avant que le texte sacré des hymnes ait été ce qui a donné naissance aux études phonétiques des Hindous, les poètes qui les avaient composés étaient eux-mémes des phonétistes, du moins des techniciens exercés par leur métier à connaitre un son d' un autre, et à en faire des combinaisons savantes *(BENVENISTE, 114)* **(nota 41)**.

Y no lo son menos acerca del «remedo» que hace el poema de los sonidos que componen el nombre del dios:

> la poésie védique est littéralement tapisée d'anagrammes (...) le poète n'avait presque rien fait quand il s'était borré à metre ses syllabes dans une forme métrique, le principal pour lui étant probablement d'insérer le nom des dieux ou les noms des donateurs dans des cryptogrammes du vers (...) le nom du donateur est singé dans toutes ses syllabes *(BENVENISTE, 113)* **(nota 42)**.

Saussure explica muy bien la «idea supersticiosa» que justifica esta inserción anagramática:

> pour qu'une priére ait son effet, il fallait que les syllabes mémes du nom divin y fussent indissolublement mêlées: on rivait pour ainsi dire le Dieu au texte, ou bien si on introduisait à la fois le nom du dévot et le nom du dieu, on créait un lien entre eux que la divinité n'était pour ainsi dire plus libre de repousser *(BENVENISTE,* 114).

Por otra parte, es conocida la interdicción que pesa sobre gran parte de las tradiciones religiosas –del dominio indoeuropeo o de cualquier otro– acerca del *nombre del dios* **(nota 43)**, que es impronunciable en su forma propia fuera del culto y de sus oficiantes. Cierto es que el anagrama saussuriano sólo excepcionalmente es *criptográfico,* y que Saussure no señala, ni en los *Anagrammes* ni en *Métrique Védique,* esta posible alusión/elusión del nombre divino en la práctica ana-

gramática. Pero quizá ese *juego* –que en tanto *ludus* está en «aludir» y «eludir»– esté prefigurado en esta cita de un manuscrito anterior:

> Il est vrai que la plus vaste catégorie des étres placés dans le Panthéon de chaque peuple provient (...) du jeu indéfinie des épithétes roulant sur chaque non', et permettant à chaque instant de créer autant de substituts qu'on veut *(REY,* 142).

El nombre del dios sería el referente último de una serie de sustituciones múltiples que *rulan* a su alrededor por la necesidad, siempre renovada, de soslayar la blasfemia mediante el eufemismo **(nota 44)**, y que acaban por amplificarlo con un cúmulo de calificativos, de determinantes, de sintagmas y de fórmulas que muy bien pueden contenerlo disperso y, por tanto, desactivado. Saussure no es más explícito a este respecto, como sucede en general cuando aborda las posibles causas últimas del anagramatismo. Sí explica en cambio la transmisión posible del fenómeno a otros géneros: a partir de invocaciones a la divinidad, esta *poésie phonisante* y especialmente el anagrama habrían pasado a otras piezas líricas, como los poemas en honor de un muerto: los epitafios en versos saturnios, por ejemplo. Más problemática se presenta en cambio su extensión a la épica. Saussure habla en principio de «l'habitude et la tradition» que «devaient presque fatalement transporter dans ce nouveau genre la pratique des

anagrammes» *(BENVENISTE,* 114) y también propone para la epopeya unos orígenes líricos, en forma de pequeñas piezas –fórmulas mágicas, súplicas, himnos funerarios– que se fundirían más tarde en el relato épico *(LM,* 60).

2.1.3. Homero anagramatista

> Plus j' avance, plus je comprends le rapport de la poésie homérique avec ces moindres détails, d'une finesse incroyable, que signalent les architectes dans la construction du Parthénon ou d'autres chef-d'œuvres tectoniques. Il existe une courbe calculée, de 2 centimètres d'amplitude, dans certaines frises; et ce sont ces 2 centimètres qui font à l'insu de celui qui regarde l'impression qu'il reçoit: de méme on s'est singulièrement trompé en s'imaginant que méme le plus extérieur beauté du vers homérique provenait simplement de dactyles et de spondées passablement ajustés.
>
> *AMACKER,* 113.

La primera interpretación novedosa del verso saturnio ofrecida por Saussure, anterior a la revelación de los acoplamientos fónicos, hacía de él una variación del hexámetro dactílico de la épica griega, a partir de ciertas licencias en cuanto a la sustitución de unos pies acentuales por otros. Poco después, Saussure prolongó esa afinidad métrica entre ambos extendiéndola al endecasfiabo sáfico y al *tristubh o* endecasílabo

védico, lo que le llevó, una vez desplazada la interpretación métrica por la aliterativa «total», a buscar acoplamientos fónicos en los himnos védicos. Es natural por tanto que Saussure se viera movido a probar la hechura de su hipótesis también en los versos homéricos. No obstante, tanto la falta de una edición de la *Ilíada* o de la *Odisea* en aquel verano de 1906 transcurrido en Vufflens, como la propia entidad literaria de los poemas homéricos, como razones de índole genérica –la épica no se mueve por el mismo impulso que el epitafio en saturnios o que la hímnica religiosa de los vedas– le hacen ser al maestro cauto al principio:

> Je considère –escribe a Bally en julio de 1906– tout ce que je viens de vous écrire comme très peu de chose à côté de la surprise que m'attendait du côté du grec. (...) Les fragments d'Homére que je pouvais écrire en texte continu de mémoire étaient considérables, mais j'avais comme une pudeur de vouloir appliquer à un pareil texte l'épreuve de mes lois saturno-védiques, et cela à un texte épique, hors des autres raisons de regarder le jeu come sans continuateur probable en Grèce, où les formules hiératiques ont en peu d'influence sur l'art *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 52).

Sin embargo, el entusiasmo por los descubrimientos efectuados y la confianza que le inspira Bally como interlocutor a la vez cualificado y discreto, mueven a Saussure a hacerle con-

fesiones verdaderamente sorprendentes, más allá de toda reserva o pudor:

> Certes ce n' est pas du premier coup que j'y suis arrivé, –mais je suis arrivé. De toutes les choses que je viens de vous exposer, la plus absolument certaine pour moi maintenant est que le texte entier des poémes homériques (ou s' il n'est pas entier, ce sera un moyen facile de voir quelles parties ont été rajoutées) repose sur une loi secrète, où la répétition des voyelles et des consonnes en nombre absolument fixe, d' après un «Stichwort», un MOT-THÈME, est observé de vers en vers, avec une admirable et totale précision. (...) On peut dire que le texte entier d'Homère n'est qu'une vaste et continuel anagramme, courant sur le (ou *les)* Stichwort qui se renouvellent tous les 2 vers ou tous les 21/2 vers ou tous les 3 vers, et sans la moindre imprécision sur le nombre des consonnes, voyelles et hiatus exigés sur cet espace par le Stichwort *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 52-53).

Se trata, hasta donde sabemos, de la primera aparición datada –los cuadernos no lo están– de las palabras *anagramme y mot-thème* en la investigación saussuriana, y se remontan ya al 17 julio de 1906, a la carta a Bally que venimos citando con amplitud. A partir de este dato, y dada la puntual, casi inmediata exposición que hizo Saussure a Bally de los meandros de la investigación durante el verano de 1906, es más que probable que el maestro llegara a los términos de «anagrama» y de «palabra-tema» sólo tras el análisis de los versos

homéricos aunque, como vimos arriba, páginas atrás en esa misma carta a la que aludimos ya confesaba haber descubierto en los saturnios un «residuo significativo» que componía en abreviatura acróstica el nombre de aquél a quien iba dirigido el epitafio.

No obstante, este primer desvelamiento del anagrama del nombre es en falso: Saussure anunciaba a su discípulo al final de la carta que volvería a escribirle en el caso de que, tras ulteriores análisis, se diera cuenta de que se había equivocado en lo esencial acerca de los *mots-thème* en Homero. Y lo hace tan sólo cinco días después, el 22 de julio, para constatar una «feliz» equivocación:

> En effet je me trompais, et je puis ajouter: *hereusement,* car le premier sistème, dont je vous avait dit un mot, entrainait des opérations et des combinaisons arithmétiques à faire dresser les cheveux sur la tête, et qui me donnèrent un moment de découragement. Il aurait fallu, si la base était juste, à peu prés la vie d'un homme pour établir les *Stichwort* qui se succédaient de moment en moment, sur le espace de douze livres homériques seulement. Encore à l'heure qu'il est je ne sais pas s'il y a quelque chose de vrai dans le Stichwort, mais par bonheur il n'est pas, en tout cas, la base du sistème –ce qui transformait tout le texte en une suite de charades–, et je suis, dès à présent, en possession d'un autre principe, infiniment plus simple et plus «humaine», en méme temps que suprémement intéressant pour sa signification

> esthétique, et les moyens employés pour l'harmonie dans la première poésie grecque (...) En supposant que *toute* consonne des Stichwort *est à reproduire (...)* la pluralité des motthème, quelque fois dans la méme phrase, créait des complications à faire frémir, et je me disais que, méme juste, le principe, exigeant, de ligne en ligne, qu'on ne se trompe ni sur un chiffre, ni sur le juste choix de ce qui est Stichwort ou ne l'est pas, restait à peu près stérile, et rebuterait n' importe qui par la longueur des calculs, courant chacun sur une conjecture et la recherche du MOT donnant la solution *(AMACKER,* 107-108).

La búsqueda de una palabra-tema anagramatizada cada tres versos en la *Ilíada o* la *Odisea* le parece a Saussure una «charada» inhumana, y decide volver a los acoplamientos monofonemáticos. Sin embargo, hay una evolución que no es baladí, pues Saussure describe a Bally cómo, en el curso de sus búsquedas anagramáticas de nombres, se percató ya de que tras un verso del inicio de la *Ilíada* como el que acaba χωόμενος κηρ seguía otro, 'αμφ-ηρ-εφέα τε φαρέτρ en el que no sólo se producía la aliteración evidente de la *r*, sino que «la vague idée de la rime, ou de quelque chose d'approchant, m'était déjà venue à l'esprit». Pocos minutos de búsqueda bastaron para que encontrara que versos que finalizaban con ese dífono –ήρ eran seguidos por otros versos donde se hacía patente como un eco fónico esa misma serie de fonemas en palabras como 'ανήρ, μήτηρ, etc. La constatación del mis-

mo fenómeno para otros finales de verso distintos (el –ωρ que resuena por ejemplo en los nombres propios ‘Εκτωρ y Νέστωρ) lleva a Saussure a formular una serie de principios compositivos del verso homérico, que vienen a desplazar al menos provisionalmente la inicial interpretación anagramática.

Para Saussure:

1) toda la parte final del verso homérico, del quinto pie en adelante, «forme un segment de première importance qui est ténu de se répercuter intégralement dans le vers suivant: c’est l’APPEL, ou la pierre d’ atente, pour le phonetisme du vers suivant».

2) Dicho segmento final de un verso suele repetirse por consonantes y vocales sueltas antes del fin del segundo pie del verso sucesivo, pero ello sólo no basta, pues

3) «fi faut, spécialement, que l’une, au minimum, des syllabes composant le segment final se retrouve, par rime *syllabique,* et non plus de *phonéme à phonéme* dans une partie quelconque du vers suivant».

4) Finalmente, dicha rima silábica puede presentarse en forma invertida, es decir, –ηρ podría repercutir en el verso siguiente como –ρη, de manera que, según Saussure, lo que

debe persistir en todo caso es el contacto de la vocal y la consonante.

Y así, por ejemplo, el final de verso

διαστή/ την ’ερίσαντε

5° 6°

resuena en los dos primeros pies del verso consecutivo:

_’Ατρεί/δης τε ά/ναξ, άνδρων και διος ’Αχιλλεύς

1° 2°

de manera que los sonidos τ, η, ε, ρ, ι, σ, α, del segmento την’ερίσαντε se encuentran duplicados en ’Ατρείδ ης τε’ α /-. Además, en estricta observancia del tercer principio, los segmentos –αν y –τε– de ’ερίσαντε forman rima interna con ’ανδρων y ’Ατρείδης τε.

Saussure prosigue con otros ejemplos homéricos de acoplamientos por grupos de dos fonemas, minuciosamente expuestos a Bally en todo su pormenor, y señala que la ventaja inestimable de esta rima silábica con respecto a la composición a partir de sucesivos *mots-thème* es sobre todo la clara delimitación topológica de lo que ha de repetirse y de la repetición:

> Le véritable prix que j'attache à la suite nécessaire donnée dans le «vers suivant» à ce qui se trouve aux 5e-6e pieds du précédent, est que je sais maintenant par où prendre le vers, ou une suite quelconque de vers, tandis que le *Stichwort,* ne reposant que sur divination, et ne paraissant attaché à aucune place déterminée du vers, me procurait de continuels désespoirs. Je ne veux pas dire que je sois par cela-méme fixé sur la formule définitive, car il reste avant tout à savoir *en quel chiffre* pouvait, ou devait, être répété chaque élément du 5e-6e pied. Secondement à savoir quelle limite d'espace était donnée pour rattraper les arriérés, si le chiffre n' était pas atteint dés le vers suivant. Que tout cela soit soumis à une régle, je n'en doute pas un seul instant dans tous les cas, et d'autant moins que c' est seulement en ayant foi dans la régularité de certains chiffres que je suis arrivé à la rime de clausule qui n'avait rien de commun en apparence avec ces chiffres *(AMACKER,* 111).

Señalemos que dicha rima silábica es la exacta prefiguración de la noción de *difono,* que Saussure todavía no emplea, pero que está implícita cuando precisa el maestro:

> j' emploi le mot de syllabe (faute d' un meilleur) dans un sens qu' il ne pourrait avoir en phonétique stricte, savoir simplement la combinaison de 1 voyelle et 1 consonne, et méme pas nécessairement comprises dans une méme syllabe phonétique, par ex. «groupe al», que cela se trouve dans al/ lo, donc dans la méme syllabe ou dans a/lóV, donc à cheval sur les syllabes phonétiques *(AMACKER, 109).*

Se diría que ese acoplamiento difónico bastante bien delimitado ahorra a Saussure la que parecía penosa y alambicada búsqueda de palabras-tema, pero he aquí que sólo dos semanas después, el 7 de agosto, el maestro vuelve una vez más sobre su primitiva idea anagramática, que cada vez más se perfila como genuinamente *homérica,* más que saturniana o védica, en cuanto a su extracción concreta de un corpus dado de textos. Las alternativas de explicación que se suceden en el plazo de pocos días, y que someten a la hipótesis a radicales vuelcos en cuanto al alcance de las leyes fónicas, van trazando sin embargo una dirección que se concreta en otro hito del camino: el *nombre propio* finalmente identificado como objetivo de la repetición fónica anagramática **(nota 45)**. Dice Saussure:

> Comme principe dominant tous les autres, j'en suis revenu à ma premiére idée, celle du *Stichwort,* avec le seul doute, désormais, de savoir s' i1 s'agit de Stich*worte* ou de *Stichverse:* la dernière hypothèse est à craindre; je dis à craindre parce que le contenu des lettres ou combinaisons de lettres relatives à un vers-thème est naturellement si grand, en comparaison de ce qu' il est pour un simple *mot*-thème, qu' il doit avoir pour résultat de noyer le mot principale (qui est toujours un nom propre) et de rendre toute démostration beaucoup moins probante et moins lucide qu'elle ne pourrait l'étre si un unique mot était choisi par le versificateur.

> Malgré cela, les preuves que tout le texte homérique n' est qu'un continuel cryptogramme sont telles, que rien ne me détournera plus de cette conviction.
>
> (...)
>
> Peut-être que, comme par un coup de baguette magique, tout s' éclairera d'un seul coup s'il y a une loi aux anagrammes, et si ceux-ci ne consistent pas simplement à accumuler le plus grand nombre possible de groupes phoniques alludant à un certain mot. Jusqu'à présent j' al bien pu trouver des combinaisons reguliaires, mais non l'application permanente des mémes combinaisons *(AMACKER,* 114-115).

Saussure adelanta cuál podría ser la aplicación de esta «ley anagramática», señalando que, para un nombre-tema como Βελλεροφόντης, sería preciso que el texto reprodujera todas sus sílabas en cualquiera de los tres timbres vocálicos de la palabra *(ε, ο, η)* y considerando que las «sílabas» (en rigor los difonos, según la terminología que empleará más adelante) son grupos de dos fonemas consecutivos. De este modo, los grupos posibles son Βε-ελ-λε-ερ-ρε-εφ-φε-εν-νε-ετ-τε-ες- o bien Βο–ολ-λο-ορ-ρο-οφ-φο–... o bien con vocalismo η.

Tras estos y otros ejemplos, Saussure anuncia a Bally que acompaña su carta con un pequeño dossier de notas donde «vous pourrez juger s'il s'agit d'un fantôme ou d'une réalite», pues, ciertamente, las combinaciones permitidas son muchas

y, a falta de ordenación definitiva de esa variedad, «on pourrait taxer de pure rêverie toute cette affaire», pero le reitera que él se declara convencido de que «il n' y a pas un passage authentique d'Homère qui ne soit calculé pour l'anagramme» y que «le temps permettra de voir, de plus près quelle est leur loi, ou s'il faut renoncer à leur assigner une loi absolument réductible à des termes, mais le fait, n'étant plus contesté, est assez considérable par lui-même pour offrir un intérèt de premier ordre. Il me suffit de n' avoir pas révé sur le fait fondamental» *(AMACKER*, 116).

La respuesta de Bally, que no se conserva, debió de ser claramente negativa en lo referido a ese hecho fundamental sobre el que Saussure requiere su parecer, a juzgar por la que le remitió el maestro el 31 de agosto. Además de la debilidad de las pruebas practicadas, a Bally le disgustaba sin duda algo de mayor calado, aunque independiente de aquéllas. Le replica Saussure:

> Quant au sentiment dont vous me parlez, du caractère étrange, frivole et futile, que prendrait soudain la poésie homérique, je le comprends aussi d'autant mieux que j' al éprouvé ce méme froissement esthétique –presque un froissement dans mon affection, dirais-je, pour le vieux barde. Il y a longtemps que j'en suis revenu (...) *(AMACKER*, 117).

Saussure explica entonces los motivos que a su juicio impiden que el modo compositivo de los bardos griegos tal y como él lo entiende, pueda afectar a la sublimidad artística de los textos, o a la consideración que sobre ella nos hemos venido haciendo. En primer lugar, si se demuestra la antigüedad y la extensión del *modus operandi* anagramático a partir de pruebas concomitantes en otras tradiciones literarias indoeuropeas, sería difícil disminuir el genio literario griego por haber heredado este artificio, por no haber podido desembarazarse de él. Y en segundo, no es en modo alguno evidente que el anagrama sea precisamente un artificio, ni una técnica ingeniosa de carácter gráfico. Dice Saussure:

> En effet, qu'est-ce que l'anagramme au sens ou je crois le trouver dans Homère, sinon une *homophonie? Il* ne s'agit pas de choses qui se découvrent à la loupe, et qui supposent quelque jeu d'écriture dans le genre des acrostiches, ou des mille inventions semblables de la poésie latine décadente. Cette impression vient seulement de ce que pour apporter des preuves, il faut inévitablement analyser: or, en analysant, il arrive que ron semble, en effet, chercher quelque acrostiche byzantin, en méme temps que l'on détruit la synthése acoustique des groupes. Mais c' est une expérience facile à faire, après avoir donné l'attention nécessaire au détail qui nous rive à l'écriture, de reprendre à haute voix ces groupes, et alors l'oreille dira son mot, et dans la plupart des cas déclarera qu'elle a recu une impression d' ensemble rappelant en

> effet le nom ou le mot qui est en cause, et qui domine ordinairement le passage *(AMACKER,* 118).

Faltaría determinar, como sugiere Saussure, si hay algo de *estético* en esta repetición. Y la respuesta es que sí, del mismo modo que lo hay en el *Leit-motiv* de Wagner, es decir «si l'on considère les homophonies *unies à l'idée» y,* más allá, del mismo modo genérico por el que la répétition ou la symétrie de certains groupes est le moyen pour ainsi dire unique de l'impression esthétique en général, et qu'on ne retrouve finalement jamais que des rimes, qu' il s'agisse de poésie, de danse, de peinture, etc. Or, nous ne pouvons juger du premier coup de la valeur esthétique de rimes visant la reproduction totale d'un nom, et je ne puis trouver d' avance une raison de les croire anti-esthétiques *(Ibid.).*

Saussure concede, sin embargo, un beneficio a la duda, pero no en cuanto a los fenómenos de repetición fónica como recurso voluntario del poeta, irrefutables en su opinión, sino en cuanto a la existencia de muchos pasajes que, debido a «l'imposibilité de savoir quoi est *imité* ou quoi est *imitant,* sont les plus désespérants pour la fondation d'une théorie claire générale». Y así, al inicio del libro IX de la *Ilíada* el nombre Ζέφνρος parece resonar claramente en 'εχε φύζα (εφυζ=ζεφυ), pero, como indica Saussure, «bientôt on s' aperçoit que *tout*

est répété», pues también φυκος ’έχευαυ es el anagrama de φυ(λα)κας ’έχου*, y* así con otros versos sucesivos, en un encadenamiento de imitaciones fónicas difícilmente anclable en un nombre propio inductor.

No obstante, un pequeño texto recogido por Starobinski en *LM* alude al hallazgo de un anagrama de singular evidencia en un verso homérico. Se trata del nombre ’Αγαμέμυωυ en el verso de la Odisea ’Άασευ ’αργαλέωυ ’ανέμωμ ’αμέγαρτος *(LM,* 127) **(nota 46)**. Igualmente, Saussure señala la proximidad textual constante del nombre Χαρυβδις y del verbo ‘ροιβδειν (engullir o sorber silbando), en la que la repetición de ese dífono extraño en griego, *–βδ–*, posee, además de la productividad anagramática, una eficacia simbólica de carácter onomatopéyico: el sobre-nombre de Caribdis es «la que chupa hacia abajo» o «la que hunde chupando» **(nota 47)**.

Hasta aquí el anagrama homérico en Saussure pues, tras la opinión desfavorable del discípulo ginebrino, el maestro interrumpió a lo que parece sus envíos, y no los retomó hasta año y medio después, a comienzos de 1908, sólo animado quizá por los anagramas en Marcial que le remite sorprendentemente el propio Bally. Pero entonces Saussure ya no se ocupa de Homero, sino que se encuentra inmerso en la búsqueda anagramática en el corpus entero de las letras la-

tinas, en el periodo áureo al principio –Virgilio, Ovidio, Horacio– y conforme avanza el año 1908 en los latinistas del Humanismo (Poliziano) y del Barroco (Thomas Johnson). La cuestión homérica queda definitivamente dejada en suspenso, y el resto de los documentos que poseemos sobre los *Cahiers d'Anagrammes* no aclaran demasiado la posición final de Saussure al respecto.

Es sin embargo muy reveladora la correspondencia con Meillet, más meditada y más definitiva en su exposición de la hipótesis que la mantenida con Bally. En la carta del 12 de noviembre de 1906 Saussure solicita la ayuda de su discípulo parisino para «leer las notas sobre el *Anagramme dans les poèmes homériques* que he anotado, entre otros estudios, en el curso de las investigaciones sobre el verso saturnio» como «controlador de mi hipótesis» ya que «al que tiene la idea le resulta casi imposible saber si es víctima de una ilusión o si hay algo de verdad en la base de su idea, o si no hay sino verdad a medias» *(JAKOBSON,* 146). Pero Saussure no somete a su consideración en este envío ningún manuscrito, y no lo hará hasta casi un año después, el 23 de septiembre de 1907, fecha de su siguiente carta a Meillet, en la que sin embargo modifica su inicial propósito de darle a leer sus notas sobre el anagrama homérico y decide enviarle en cambio un resumen de sus investigaciones sobre el saturnio latino, que

es, según dice, «pour moi plus capital que celui d' Homére». Tras unos meses de estudio sobre Homero y resultados sólo parcialmente satisfactorios y poco concluyentes a pesar de la euforia de los primeros momentos, Saussure afirma: «je laisse la question ouverte provisoirement pour lesdits poèmes homériques, et je reviens à ce que je disais être mon point de départ –que j'aurais peut-être mieux fait d'explorer à fond dès l'année dernière au lieu de partir par la tangente sur Homère: celui-ci offre évidemment un champ plus ample, mais le Saturnien latin m'eût offert, je crois, un champ plus súr, si je l'avais tout de suite fouillé à fond sans sortir de ce cercle» *(BENVENISTE,* 109).

Es decir, los análisis sobre los textos homéricos fueron desde luego un jalón decisivo en la evolución de la hipótesis pues, como hemos visto arriba, es en ellos precisamente donde se acuñan por vez primera los términos de *anagramme y mot-thème (o Stichwort)* y donde se define con toda nitidez el concepto de *dífono,* aunque sin recibir todavía tal nombre. Ello sin duda indica algo fundamental: la hipótesis no estaba ni mucho menos completa en los iniciales estudios sobre el saturnio, sino sólo esbozada, y fue la interrogación de otros textos, en particular los versos homéricos –aunque también, en lo referido a otras cuestiones distintas pero complementarias, los versos védicos y los germánicos– lo que produjo

evidentes efectos retroactivos, digamos, sobre el propio corpus del saturnio latino, sobre el que Saussure sin duda volvía cada vez, como sujeto de control, a practicar las pruebas que le sugerían esos otros corpus. A la postre, los saturnios se descubrirían a Saussure como campo más fértil y de mucha mayor evidencia anagramática que cualquiera de las demás tradiciones poéticas del dominio indoeuropeo, y a ello se debe, probablemente, que Saussure decidiera proseguir sus análisis limitándose a la tradición literaria en latín.

Es muy significativo que, tanto en el *Primer cuaderno de lectura preliminar* como en esa larga carta sin duda meditada y medida en su alcance enviada a Meillet en septiembre de 1907, Saussure glosara ampliamente los acoplamientos fónicos y el anagrama de los nombres propios tanto en los saturnios como en el *Rig-Veda y* en el *Hildebranslied,* y en cambio silenciara por completo los resultados obtenidos en la *Ilíada* y la *Odisea,* tan entusiásticamente descritos a Bally sólo un año antes. Sin duda pesaba, más allá de la consistencia o no de los hechos fónicos, el escrúpulo sobre la sublimidad del arte de Homero que el maestro creía haber superado y que Bally volvió a suscitar con sus reservas. A esas dos «salidas por la tangente» de Saussure que fueron el anagrama védico y el homérico, «sucedió» –la precisión cronológica es difícil– una tercera, la del anagrama en la poesía germánica antigua, fa-

vorecida por el interés mitográfico y semiológico de Saussure por las leyendas de los Nibelungos ya desde 1903.

2.1.4. La poesía germánica aliterante

Entre 1903 y 1910 si atendemos a la datación de algunos textos, Saussure redactó un buen número de notas sobre las leyendas germánicas, que iba consignando en cuadernos similares a los de los *Anagrammes,* y que Godel agrupó bajo el nombre de *Nibelungen* **(nota 48)**. Una mínima parte de estos estudios vieron la luz en 1903 y 1904 **(nota 49)**, y por ellos sabíamos que Saussure estaba interesado en la vinculación entre la leyenda de los Nibelungos y ciertos hechos históricos relativos a los burgundos, pueblo germánico que ocupó Ginebra y su entorno. No obstante, algunos fragmentos seleccionados, editados y comentados por D'Arco Silvio Avalle a principios de los años setenta ya mostraron que los intereses de Saussure en esas notas inéditas iban más allá de la fundación mítica de su tierra natal, y que lo que en ellos se debatía era el estatuto semiológico de la leyenda, puesto en relación con el de la lengua, y aplicado en concreto al estudio del *Nibelungenslied y* del *Cantar de Tristan e Iseut.*

Más adelante tendremos ocasión de referirnos ampliamente al contenido de estas notas, que han recibido finalmente, a diferencia de los *Anagrammes,* una edición si no íntegra, sí

muy amplia y con un concienzudo aparato crítico *(SAUSSURE 1986).* Lo que nos interesa por el momento es que la coincidencia, desde principios de 1906 y hasta principios de 1909, de estos estudios germánicos con el interés por el fenómeno del anagramatismo propició la interconexión de ambas preocupaciones, y dejó rastros en ambas: por un lado facilitó incursiones anagramáticas en esos textos de la literatura germánica antigua que Saussure había recopilado con otro propósito, por medio de análisis fónicos semejantes a los llevados a cabo con los saturnios, los poemas homéricos y los himnos védicos, y por otro los cuadernos *Nibelungen* se beneficiaron de esos descubrimientos anagramáticos al incluir Saussure en ellos uno al menos que atañía al anagrama, el titulado *Hildebrandslied, etc. <anagrammes> (SHEPHEARD 1988,* 66-67).

Ya en las cartas a Bally de *1906,* Saussure alude a la versificación germánica como «l'une des branches du sistème» que ha identificado primero en los versos saturnios *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 52*), y* tanto en *el 1er Cahier à lire préliminairement (LM,* 38-40 y *WUNDERLI 1972[1],* 212-214) como en el ordenado resumen de la investigación que ofreció el maestro a Meillet en carta de septiembre de 1907 *(BENVENISTE*, 112-113), la poesía germánica antigua tiene su propio epígrafe, en pie de igualdad con el saturnio y el himno védico

y por encima del anagramatismo homérico, ya entonces casi completamente silenciado. Para Saussure la aliteración inicial que caracteriza a la poesía germánica antigua es un magnífico «témoignage externe» de la hipótesis, a condición de explicar la distancia entre dicha aliteración inicial y la aliteración total, la homofonía señalada a propósito del saturnio latino. Según Saussure, en la poesía germánica dicha *Stabreim* estaba ligada estrechamente al ritmo del verso: siendo que el acento de palabra recaía en la sílaba inicial, al marcar esa inicial por la aliteración de la consonante se redoblaba el efecto rítmico **(nota 50)**. Razona entonces el maestro en favor de su hipótesis que bien podría ser que esta peculiaridad no surgiera de la nada, sino que fuera el producto de la evolución especial de un modelo general de versificación que en germánico, debido al debilitamiento y caída de las sílabas postiniciales y de la desaparición del acento de la sílaba inicial de palabra, quedaba reducido al la mera aliteración inicial. Dicho modelo general no sería otro que el de «la tradition phonique venue de l'indo-européen, et qui portait, en elle méme, sur la totalité de syllabes», es decir, que «l'élément initial arrive *(par hasard) à* subsister comme dernier reste d'un vaste sistème de rime entre tous les éléments des mots, initials ou intérieurs ou finals» *(WUNDERLI 1972[1], 213 y PROSDOCIMI & MARINETTI, 52).*

En principio se trata, por tanto, de postular un estado de «couplaison» total –que Saussure llama, en expresión feliz, *poésie phonisante* **(nota 51)** *(BENVENISTE,* 112)– semejante al del saturnio, que habría desaparecido ya como tal en la literatura germánica antigua, siendo la aliteración inicial su secuela. No obstante, Saussure no renuncia a sondear una correspondencia total de los sonidos, y hasta incluso el anagramatismo de un nombre propio. Así lo hace con los primeros versos de una epopeya germánica anterior al *Nibelungenlied* (siglo XIII), el *Hildebrandslied* (siglo IX) donde, según asegura en una carta a Meillet, «non seulement je vois beaucoup de correspondances hors de la syllabe initiale, mais aussi la forme *anagrammatique* du phonisme» siendo que los fragmentos analizados «donnent parfaitement HADUBRAND», nombre del hijo del héroe Hildebrand *(BENVENISTE,* 112-113) **(nota 52)**. Inmediatamente señala que «il y a aussi plus bas l'anagramme de DEOTRÎCH», que es otro de los protagonistas del cantar *(BENVENISTE,* 113 y *WUNDERLI* 1972[2], 59).

Mucho más reveladores a este respecto que los textos que recogen Starobinski, Benveniste y Wunderli son los que edita David Shepheard *(SHEPHEARD 1988,* 52-79). Se trata de análisis plenamente anagramáticos –y no meros recuentos mono o polifonemáticos– con empleo de términos que de-

muestran un grado avanzado de maduración de la hipótesis, como *mannequin, mot-thème o Stichwort, criptogramme, antigramme y syllabogramme* **(nota 53)**. Los textos objeto de análisis son tanto versos del *Hildebrandlied y* del *Nibelungenlied* como de los cinco *Libros del Evangelio* de Otfrido de Wissemburg (siglo IX), la primera obra de autor conocido escrita en alemán. En el *Hildebrandslied,* Saussure descubre los nombres propios *Hiltibrand* y *Hadubrand,* así como algunas expresiones frásticas que funcionarían como motthème complejo de los versos. En cuanto al *Cantar de los Nibelungos,* Saussure estudia con mayor detenimiento la trama fónica de ciertos versos en relación a su «tema» nominal y demuestra cómo aquélla está ordenada en tomo a los nombres relevantes en ese punto de la historia narrada: *Sigelint, Kriemhilt, Hagen, Liudegast, Amelrich, Habeburg, Winelint, Dietliut, Gotelint, Hildebrant,* etc. Asimismo sugiere como «remarque ou conjecture» que ciertas palabras pronunciadas por Sigfrid «pourraient être un Stichwort général de la légende» *(SHEPHEARD 1988,* 72). En cuanto al *Liber Evangeliorum theotisce conscriptus* de Otfrido, escrito en verso rimado germánico, su lugar es excepcional en el corpus de textos analizados por Saussure, pues es el único referido a la tradición cristiana, y por lo tanto el único cuyos mots-thème son nombres propios bíblicos: *Johanes, Nicodemus, Magdalena, Moyses, Sama-*

ria, Barrabas, Kaifas, Pilatus, Salomon, Paradyses, Galilea, etc. *(SHEPHEARD 1988*, 61-64) **(nota 54).**

El interés especial que Saussure consagró al anagrama en la poesía germánica parece avalado por dos cuestiones de germanística que le preocuparon y que están conectadas con la maduración de la hipótesis anagramática en su conjunto. Se trata de la ya mencionada «semiología de la leyenda» que Sausssure esboza en los *Nibelungen* y que aporta nueva luz sobre el peso de los nombres propios míticos, y de la cuestión a la vez etimológica y etnológica de la *stab* germánica (varilla, fonema aliterante o letra), cuestiones ambas que no podemos tratar aquí pero que hemos abordado en otros lugares **(nota 55)**.

Los manuscritos de Saussure no ofrece soluciones plausibles a la pervivencia de la *poésie phonisante* en latitudes y épocas y hasta géneros tan dispares como los vistos hasta aquí: la exigencia ritual de la diseminación del nombre del dios en la textura de la invocación, apuntada para los himnos védicos y para los himnos funerarios de varias tradiciones literarias, no es fácilmente extrapolable a un género narrativo como la épica, ni a uno lírico como la poesía sáfica. La complejidad de un fenómeno que se extiende largamente en el tiempo y en

el espacio aconseja cautela a la hora de proponer una razón única, y así parece entenderlo Saussure **(nota 56)**.

Ahora bien, a Saussure no le cabe duda de la existencia real de dicho fenómeno y una vez agotada la vía de las *hypothèses génétiques,* se aplicará a constatar la proliferación de la composición anagramática en la literatura latina clásica y más allá:

> Le grand bienfait sera de savoir d'où part l'anagramme: mais l'anagramme en lui-même, ou la continuelle réproduction des mêmes syllabes sur un espace variant de 1 vers à 50 vers, sera comme j'en ô la confiance, un fait que toutes les recherches et tous les contróles arriveront à confirmer invariablement *(LM,* 124).

De momento, habiendo agotado ya la exposición de lo que fue el inicio de la investigación saussuriana (lo que Starobinski llamó en su libro «le souci de la répétition», probada en los saturnios, los vedas, la épica griega, y las leyendas germánicas) y antes de abordar su especial fortuna en las letras latinas, hemos de ofrecer una vista general de la terminología que desarrolla el maestro, sin la cual sería difícil hacernos entender.

2.2. La terminología saussuriana

> Sans cesse l'ineptie absolue de la terminologie courante, la necéssité de la réforme, et de montrer pour cela quelle

> espèce d'objet est la langue en général, vient gâter mon plaisir historique, quoique je n'aie pas de plus cher viœu que de n'avoir pas à m'occuper de la langue en général.
>
> BENVENISTE, 95

Antes de abordar la ampliación por Saussure del alcance del anagrama a la literatura latina del periodo clásico y más allá, hasta alcanzar a la poesía latinizante de sus propios contemporáneos, quizá sea conveniente desenredar en lo posible la maraña terminológica que urde su autor en su *work in progress y* precisar el sentido del *anagrama* saussuriano y de sus más matizados términos conexos **(nota 57)**.

Ello nos permitirá, más adelante, poner en relación todo este vasto utillaje con el anagrama «tradicional», que Saussure llama, con buen criterio, «anagramme graphique moderne», y con otras figuras y fenómenos conocidos por la retórica y la poética, a fin de calibrar la originalidad de la propuesta saussuriana y proponer ejemplos de su figura extraídos de poetas contemporáneos.

2.2.1. El anagrama saussuriano y el anagrama «clásico»

Saussure, una vez superada la hipótesis de la «couplaison» de sonidos por algo cualitativamente distinto, elige el término *anagrama* como nombre genérico que lo designa, y así

aparece por vez primera en las cartas a Bally sobre Homero del verano de 1906, y se impone definitivamente tanto en los cuadernos –del *Ms fr 3963* en adelante– como en las cartas a Meillet de 1907 **(nota 58)**. No obstante, en cierto momento el maestro se impone una clarificación terminológica rigurosa. Y así la primera parte del *1er cahier,* titulada *Terminologie,* precisa el sentido con que emplea la palabra, al afirmar que «en me servant du mot *d'anagramme,* je ne songe point à faire intervenir l'écriture ni à propos de la poésie homérique, ni à propos de toute autre vielle poésie indo-européenne», y rechaza un término más apropiado para una figura fónica, *anaphonie,* que como hemos visto le sirve para denominar al anagrama incompleto que se limita a reproducir la serie vocálica o consonántica de la palabra original. En otro cuaderno es más explícito a este respecto: «ni anagramme ni paragramme ne veulent dire que la poésie se dirige pour ces figures d'après les signes écrits; mais remplacer *–gramme* par *–phone* dans l'un ou l'autre de ces mots aboutirait justement à faire croire qu' il s'agit d' une espèce de choses inouïe» *(LM, 31). Y* ya vimos cómo en una carta a Bally insistía en que su anagrama no podía ser confundido con un artificio gráfico y en que « l'anagramme au sens ou je crois le trouver dans Homére, n' est sinon une *homophonie» y* por lo tanto «il ne s'agit pas de choses qui se découvrent à la loupe», sino que su prueba

más definitiva vendrá por la atenta escucha del texto leído en voz alta, tras la cual «l'oreille dira son mot, et dans la plupart des cas déclarera qu'elle a recu une impression d'ensemble rappelant en effet le nom ou le mot qui est en cause, et qui domine ordinairement le passage» *(AMA CKER,* 118).

A pesar de su etimología engañosa, parece claro que a Saussure le convenció más el término anagrama que otros bien conocidos por la tradición retórica, que juzgó insatisfactorios y fue descartando sucesivamente en las fases preliminares de la investigación. El maestro empleó inicialmente el término *aliteración* **(nota 59)***,* calificada como «total» para dar cuenta de los acoplamientos mono o polifónicos generalizados, pero a todas luces insuficiente para etiquetar el fenómeno cuando éste descubrió su verdadera dimensión, pues la aliteración sólo busca marcar un ritmo fónico con los inicios de palabra semejantes, lo cual no implica que el poeta se aplique a « l'analyse phonique des mots» en toda su extensión. Una insatisfacción similar debió procurar el empleo de la *rima (AMA CKER*, 108-114 *y LM,* 24)*,* denominación de nuevo imprecisa al aludir sólo a los finales de palabra. Saussure parece haber reparado también –aunque las notas al respecto son simples apuntes sin desarrollar– en la *paronomasia,* pero la rechaza, según Starobinski, porque supone una imitación fónica libre en el curso de un texto también *libre,* frente a la regla obligato-

ria del anagrama que constriñe la textura fónica –y léxica– del verso o del poema. Saussure subraya este carácter de estrategia textual constrictiva de su figura, al afirmar que «faire des vers avec anagramme est forcément faire de vers selon l'anagramme, sous la domination de l'anagramme» *(LM,* 30 y 32). De esta manera, la opción terminológica de *anagrama* fue imponiéndose a medida que avanzaba la redacción de los cuadernos al no encontrar Saussure marbete más apropiado, y fue desplazando al resto de figuras fónicas a una categoría retórica y poética distinta, aunque emparentada **(nota 60)**.

A la palabra que se imita, analizándola, «voie d'accès et réserve de phonèmes privilégiés sur lesquels s'appuiera le discours poétique achevé» *(LM,* 23), dice Starobinski, Saussure la llama en los cuadernos con los términos de *mot-type (LM,* 26) y también fugazmente de *mot-texte,* aunque ya en la única aparición de éste lo corrige sobre el mismo manuscrito y crea el definitivo *mot-thème (LM,* 23), que será precisamente el que emplee, alternándose con la forma alemana *Stichwort,* en las cartas a Bally sobre el anagrama homérico *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 52-53) **(nota 61)**. Para Starobinski esta vacilación demuestra que Saussure pensaba «à un texte sous le texte, à un pré-texte, au sens fort du terme» *(LM,* 23). Pero la elección final no carece de importancia: «ce thème (...) n'est composé que de quelques mots, et soit uniquement

de noms propres, soit d'un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres» *(ibid.).* El tema es fatalmente un nombre propio que el poeta hace suyo (son THÈME) y el poema deviene «la *paraphrase phonique»* de ese nombre. Saussure describe en detalle la labor del versificador, que debe:

> Avant tout, se pénétrer des syllabes et combinaisons phoniques de toute espèce qui se trouvaient constituer son thème, (...) mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de *fragments phoniques* possibles qu' il peut tirer du thème; par exemple, si le thème, ou un des mots du thème, est HERCOLEI, il dispose des fragments -LEI-, ou -CO-; ou avec une autre coupe des mots, des fragments -OL-, ou -ER-; d' autre part de RC ou de CL, etc.
>
> Il doit alors composer son morceau en faisant entrer le plus grand nombre possible de ces fragments dans ses vers, par ex. AF**LEI**CTA pour rappeler **H**ERCO**LEI**, ainsi de suite *(LM,* 23-24).

El procedimiento, que tomamos de un cuaderno dedicado al verso saturnio, no varía sustancialmente cuando Saussure lo aplica más tarde a la poesía latina del periodo clásico:

> la méthode habituelle et fondamentale du poète consistait à décomposer préalablement le mot-thème, et à se inspirer de ses syllabes pour les idées qu' il allait émettre ou les expressions qu' il allait choisir. C' est sur les morceaux de l'anagramme, pris comme cadre et comme base, qu'on commençait le travail de composition *(LM,* 127) **(nota 62)**.

Como vemos, para Saussure el anagrama poético es un artificio absolutamente consciente por parte del versificador. Cierto es que, en una ocasión, Saussure afirma con vehemencia que su anagrama no podía ser un juego accesorio de la versificación, sino su base más radical, añadiendo «que le critique d'une part, et que le versificateur d'autre part, le veuille ou non» *(LM,* 30) **(nota 63)**. Pero esta apelación al posible «no saber» del poeta anagramista es, sin embargo, excepcional. Las afirmaciones en este sentido son inequívocas: «le poète met en œuvre, dans la composition du vers, le matériau phonique fourni par un mot-thème» (p. 23), «l'hypogramme (...) est la préoccupation constante de l'écrivain: une préoccupation hors de laquelle il ne se croit peut-être le droit d'écrire une seule ligne» (p. 120). Y no sólo para el poeta era voluntario el recurso, sino que, en cierto punto de su investigación, Saussure habla de él como un «hábito para todo romano educado», a la vez urdidor de anagramas propios y descifrador de ajenos, autor consciente y lector cómplice, que reconoce la bondad literaria de lo que lee precisamente, aunque no sólo, en la perfección de la diseminación de las palabras-tema.

Para Saussure no hay alternativa a la conciencia minuciosa del procedimiento, excepto su refutación *estadística* si se

demostrara que la lectura hipogramática es producto de fortuitos encuentros de sonidos. En el borrador de una carta, fechada en julio de 1906, Saussure sopesa los argumentos a favor y en contra del anagramatismo en la poesía homérica, llegando a formular cuatro hipótesis posibles:

> (I) «ces rencontres sont inévitables et le chercheur est victime d'une illusion provenant du nombre limité de syllabes grecques», (II) «ce serait simplement par un jeu volontaire du poéte, par example quand il répète le verbe *rhoibdein* après *Kharybdis,* qu'existerait de temps en temps, comme image poétique, comme onomatopée pittoresque, une répétition voulue de syllabes», (III) «l'homophonie serait chose reconnue, méme indispensable pour faire deux vers, mais elle serait du reste libre. Il faudrait tâcher, un mot étant donné –ou méme sans qu'aucun mot soit donné– de multiplier dans un certain espace les syllabes et les phonèmes à peu près semblables» y (IV) «Homophonie réglée par chiffres» (129-130).

Como es patente, sólo (I) niega de hecho la figura, pues ve arte donde sólo hay un azar necesario, siendo (II), (III) y (IV) formulaciones de la misma como procedimiento consciente y voluntario, de reglamentación creciente. A Saussure le complace sobre todo (IV) y estaría dispuesto a admitir (III), pero rechaza, para proseguir la investigación, las hipótesis (I) y (II).

Que sepamos, Saussure sólo hace una alusión al *inconsciente* en los cuadernos editados por Starobinski, y no se refiere al acto de creación, sino al de lectura de un anagrama concreto que se superpone a otro: con la atención consciente volcada en la «escucha» del nombre *Priamides,* Saussure habla de «la sollicitation que recevait inconsciemment mon oreille vers *Hector».* Inmediatamente la pone en duda, sin embargo: «Mais c'est peut-être à cause de la présence du mot Hector dans les vers euxmémes» *(LM,* 55). En otra ocasión formula una explicación que parece no implicar un control consciente del sujeto –no ya poeta, sino «cualquier latino que cogiera la pluma»– sobre su texto, sobredeterminado por una pulsión ciega y profunda:

> Que l'hypogramme ait atteint chez les Latins ce degré d' une *sociation psychologique* inévitable et profonde, c'est en effet ce qui résulte pour le reste de l'immensité des textes, et hors de ce que j'entends dire spécialement ici *(LM,* 120).

Pero a renglón seguido se vuelve a corregir, e «inevitable y profundo» son sustituidos por «arbitrario y voluntario», reclamando Saussure para el procedimiento «le soin *attentif» y* la «préoccupation constante» del escritor:

> On ne peut dire proprement «association» puisque l'un de termes s'ajoute comme purement arbitraire et volontaire a l'autre, au moins dans le principe *(ibid.).*

O consciente o nada. La crítica ha reparado en este *tertium non datur* radical y el mismo Jakobson reconoce que esa cita de los *Cahiers* con la que abría su estudio sobre las estructuras subliminales de la poesía y que hemos recordado arriba es un «descarrío esporádico» de Saussure, para quien de ordinario pesaba mucho «la dicotomía fáctica de lo fortuito y lo premeditado» **(nota 64)**. Tampoco ha pasado desapercibida esta circunstancia al psicoanalista Starobinski:

> Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d'avoir si nettement posé l'alternative entre «effet de hasard» et «procédé conscient»? En l'occurrence, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la consciente? Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du *processus* de la parole, –processus ni purement fortuit ni pleinement conscient? *(LM,* 153-154).

En cualquier caso, no es improbable que Saussure llegara a considerar en algún momento la hipótesis de que, elegida por el poeta la *palabra-tema,* ésta llegara a interponerse entre el creador y la obra acabada con una cierta independencia de la conciencia de aquél, siendo el poema, en primera instancia, la *chance développée* de esa palabra, «ensemble de puissances et de servitudes conjointes», como dice Starobinski, una poesía que se realiza no sólo en las palabras, sino a partir de las palabras, donde «elle échappe donc à l'arbitraire de la conscience» **(nota 65)**.

Volviendo a la descripción del método del poeta anagramista, Saussure llama a cada uno de los segmentos en que se descompone la palabra-tema (normalmente *difonos* que no forman necesariamente sílabas) *antigramas* –de *antigraphos:* trasladado a la letra, copiado, pero también literalmente, «la escritura que está en lugar de algo o en su nombre»– y al conjunto de todos los antigramas efectivamente empleados en la composicion del texto poético lo denomina *logograma.* Dado que la palabra-tema admite múltiples descomposiciones en dítonos **(nota 66)**, el logograma es casi una archi-palabra donde se hallan contenidas o evocadas todas aquellas que giran en torno a la palabra-tema, tanto por el *logos* que propone, como por las *grammata* que la forman *(LM,* 32-33) **(nota 67)**.

El anagrama saussuriano se va perfilando cada vez más en relación a su homónimo «selon la définition» y gran parte de las creaciones léxicas que alumbra Saussure se debieron sin duda a su voluntad de marcar la diferencia, aunque ninguna de ellas logró desplazar al anagrama como marbete hiperonímico de toda la investigación.

Hemos de recordar aquí la definición de ese anagrama «avant Saussure», que es rigurosa en el detalle y que coincide prácticamente en todas las tradiciones literarias y retóricas oc-

cidentales. Lázaro Carreter, en su *Diccionario de términos filológicos,* lo define como «la palabra o palabras formadas por la reordenación de las letras que constituyen otra u otras palabras» y pone como ejemplo el de *Gabriel Padecopeo* = Lope de Vega Carpio, y el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Gabriel Forradellas dice que consiste en la «transposición de los fonemas o de los grafemas de una palabra o secuencia de palabras para construir otra u otras de distinto significado», citando el ejemplo de Lázaro Carreter y el de *Alcofribas Nasier* = François Rabelais **(nota 68)**.

Dichas definiciones no hacen sino recoger una tradición ya definitivamente fijada durante los siglos XVI y XVII. William Camden en su *Remaines concerning Britaine* de 1614 dice: «la seule Quinte-essence que jusqu'ici l'Alchimie de l'esprit ait put tirer des noms, est *l'Anagrammatisme,* ou *Métagrammatisme,* qui est la dissolution d'un Nom, écrit à la vérité, en ses Lettres, prises comme Éléments, et une nouvelle conexion par transposition artificielle, sans addition, soustraction ou changement d'aucune lettre, qui forme des mots différents, faisant un sens parfaitement applicable à la personne nommée» **(nota 69)**.

Dos notas formales han de retenerse: por un lado el carácter gráfico del juego, más evidente en los ejemplos del francés, y por otro la exigencia de perfección y completez en el acoplamiento del puzzle de letras. En términos retóricos, el anagrama «pre-saussuriano» sería una figura que practica sobre las unidades mínimas de la expresión la operación de la *transmutatio* o permutación, y en la que no caben ni la *adiectio* ni la *detractio.*

En cuanto a su función, encontramos la ocultación del propio nombre bajo un pseudónimo que, sin embargo, lo *da a ver (y* que se volverá paradójicamente su nombre *más verdadero),* el requiebro amoroso barajando las letras del nombre de la amada, la adulación o la censura de los otros. Los ejemplos, más o menos acuñados como tópico sobre el personaje en cuestión y asociados ya a su biografía, son numerosísimos en todas las lenguas. El poeta alejandrino Licofrón de Calcis, tenido por el creador del anagrama, compuso dos en honor de su rey *Ptolemaios y* de su reina *Arsinoe,* respectivamente *apò mélitos* («que viene de la miel») y *Ion Eras,* «violeta de Hera». Calvino era para sus seguidores *Alcuino,* el poeta y erudito de la corte carolingia, *y Luciano,* el apóstata, para sus detractores; *Pierre de Ronsard* era *Rose de Pindare,* mientras que tras el mariscal *Pétain* se ocultaba un *inapte.* Es sabido que *Voltaire* forjó anagramáticamente ese pseudónimo a

partir de su nombre, Francois Marie *Arouet (Le Jeune),* abreviado *Arouet L.J.* Entre los anagramas contemporáneos, es conocido el que se atribuye a Cortázar sobre *Salvador Dalí, Avida Dollars, o* el propuesto para el actor *Clint Eastwood: Old West Action.*

La permutación de las letras ha servido además para transmitir mensajes cifrados, como el enviado por Galileo a su colega Kepler *(Salve umbistineum geminatum Martia proles),* que esconde anagramáticamente el hallazgo del lejanísimo y tripartito planeta Saturno *(Altissimum planetam tergeminum observavi),* mensaje indescifrable para Kepler pero que garantizaba a Galileo la primicia del descubrimiento en tanto verificaba sus observaciones. El mismo Galileo envió a Julio de Médicis otro texto en clave *(Haec inmatura a me iam frustra leguntur o y),* que comunica la semejanza observada entre las fases del planeta Venus y las de la luna *(Cintia,* al decir de Boccaccio, llamada así «porque ella misma quitaba a las doncellas el cinturón de castidad», tarea en la que rivalizaba con la propia Venus): *Cynthiae figuras aemulatur mater amorum.* La *Vulgata* recoge una respuesta anagramática de Jesús que combina las letras de la pregunta de Pilatos: –*Quid est veritas?, –Est vir qui adest* (Juan,18,38). Ahora bien, su utilidad principal, que subsume todas las anteriores relativas

a la permutación de las letras de un nombre propio (los mensajes cifrados quedan un tanto fuera de su dominio central), es la *onomatomancia,* que explica muy bien el inglés Camden a principios del siglo XVII, no sin censurar esa deplorable superstición a la que son tan aficionados los franceses:

> Les Français admirent et célêbrent extrêmement cette faculté [l'anagrammatisme] pour sa haute et lointaine antiquité, sa subtilité aigüe et ses significations mystiques: car les noms sont notes divines, et les notes divines notifierit les événements futurs; en sorte que les événements doivent par conséquent se cacher dans les noms, qui ne peuvent être pénétrés que par ce mystère; affirmant que la fortune de tout homme est écrite dans son nom, comme ces Astrologues disent, que toutes choses sont écrites au ciel, si un homme pouvait les lire: ils prennent exemple des *Rabbins,* ils citent *Artemidore* rêvant, ainsi que d'autres allégations; ils avancent des expériences particulières et appuient si bien le sujet de fortes paroles et de faibles preuves, que de crédules jeunes gens, ballotés entre l'espoir et la peur, pourraient facilment être entraînés par eux dans la superstition interdite de *l'Onomancie, ou* divination par les noms **(nota 70)**.

Con razón el estudio y la composición de *ANAGRAMAS* fue tenido en el pasado como una verdadera *ARS MAGNA:* el descubrimiento en un nombre de otro nombre o de una expresión con sentido se diría, por ser consustacial a él, inapelable, verídico y a la vez fatídico. Si un nombre propio de

persona es el sujeto, el tema, y se le atribuye como predicado o rema una propiedad *por anagrama,* dicha propiedad no es recusable, no puede ser un mero accidente, sino que expresa la esencia de su portador**(nota 71)**.

2.2.2. El léxico saussuriano para el anagrama

Así las cosas, es claro que el anagrama saussuriano se aparta de su homónimo, pues ni la permutación de las letras es en rigor su condición, ni tampoco son letras en principio las unidades mínimas sobre las que opera. Ahora bien, en cuanto a esto último Saussure ha rechazado *anafonía,* que responde mejor al carácter fónico de su figura, pero que, sin tradición retórica ni filológica, parecería algo extraño («une chose inouie»), y por otro lado, *anagrama,* con ese prefijo que significa «cambio», le resulta en algún momento insuficiente para dar cuenta del procedimiento. Se ve entonces obligado a proponer nuevos términos que precisan su naturaleza, y así *anagrama* pasa a reservarse al caso concreto en que el autor «se plaît à masser en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux, tous les éléments du mot-thème, à peu près comme dans l'«anagramme» selon la définition» y constituye «une figure qui n'a qu'une importante restreinte au milieu des phénomènes offerts à l'étude», fenómenos que pasan a tomar el nombre genérico de *paragrammes (LM,* 31) **(nota 72)**. Sin

embargo, esta denominación no llega a cuajar, y Saussure pronto la abandona, aunque ha servido para dar nombre a algunas de las más serias reformulaciones de la hipótesis del maestro **(nota 73)**.

En cambio tiene mucha mayor presencia en los cuadernos el término *hipograma,* con el que Saussure entiende referirse a que el verso anagramático, mediante un haz de difonos privilegiados, *subraya* un nombre, «en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'étre, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot», aludiendo –explica– a *hypographein,* que significaba en griego «certificar», «firmar», «consignar por escrito», y también «hacer alusión» y «subrayar los rasgos característicos de un rostro» *(LM,* 30-31) **(nota 74)**. Es precisamente el recurso al difono como unidad irreductible de recuperación de la palabra-tema, el que justifica, como señala Starobinski, el paso de la noción de *anagrama,* en el que sólo intervienen monófonos aunque en un espacio muy limitado de texto –dos o tres palabras, un verso– a la noción de *hipograma,* cuyos antigramas difonos se repiten a lo largo de un texto más extenso. No obstante, y a pesar de que el término *hipograma* se va imponiendo en los últimos cuadernos –de ahí que Godel titulara los lotes *Ms. fr.* 3963 al 3966 como *anagrammes* y en cambio los *Ms. fr.* 3967 al 3969 como *hypogrammes*– Saussure nunca abandona el

término anagrama como denominación más genérica de su hipótesis.

La exigencia del difono, por un lado, pretende acotar el espacio del libre juego de los fonemas: como dice Saussure «tout n'est donc pas permis» y será imposible tomar en cuenta para el hipograma «PO par un mot comme *procul,* SE par un mot comme *sterno,* ou au moins UD par *mundo».* Por otro lado respeta «les syllabes dans la CONSÉCUTIVITÉ de leurs éléments», lo cual es «le principe central de tout réflexion utile sur les mots» *(LM,* 45-47). Saussure emplea este neologismo de *consecutividad* sólo en los *Anagramas, y* con él parece referirse a una contrapartida «sub-sígnica» –de sucesión de elementos fónicos– de la *linealidad* plenamente sígnica –de encadenamiento sintagmático– que postularía como segundo principio del signo lingüístico en el tercero de sus cursos ginebrinos **(nota 75)**. El difono como unidad irreductible de la recomposición hipogramática preserva esa consecutividad en su modesto dominio, aunque Saussure se verá obligado a menudo a aceptar «par légére licence courante», ciertas «transpositions d'un caractère bénin», que implican la formación de un trífono útil para el anagrama saltando una letra, es decir, por la absorción por un difono de un monófono no consecutivo (**P-RI** a partir de **p*e*ri***t***us,* **RO-B**– a partir de ***ro****gabit,* –**ER-D**– a partir de ***f*er*vi*d***a,* –**GU-B**– a partir de *au***gu***ri***b***us),* o

bien la permutación del orden del difono (el difono –**RO**– de ***Afrodite*** a partir de *ex***o***ritur).*

En cualquier caso, el inventario de difonos en una lengua también es limitado. Saussure calcula que en una línea de texto es posible encontrar al menos uno y frecuentemente dos pertenecientes a una palabra cualquiera de mediana extensión, debido al «effet des chances naturelles». Así pues, para estar persuadido des «intentions hypogrammatiques des auteurs», Saussure exige la presencia en el texto de un fragmento denso en evocaciones fónicas del mot-thème. Este *locus princeps,* de extensión variable entre una palabra y un verso, debería empezar y terminar por fonemas que coincidieran con el primero y el último de la palabra-tema o hipograma y de preferencia contener algún difono hipogramático. Saussure lo llamó *maniquí* **(nota 76)**.

El *locus princeps* más perfecto era aquel que combinaba el maniquí con el *silabograma,* es decir, la presencia desordenada de todas las sílabas de la palabra-tema. A dicha conjunción la llamó *paramorfo* **(nota 77)**.

Por su parte, la palabra-tema puede consistir tanto en un nombre que figura en el texto como en un nombre ausente de él, pero que «se présente naturellement à l'esprit par le contexte» *(BENVENISTE,* 111). En este último caso, Saussure

habla de anagramas *criptográficos* **(nota 78)**, pero ni siquiera entonces supone que pueda haber una voluntad de ocultamiento del nombre mediante su anagramatización. El anagrama, para quien lo descifra, no es sino el corolario del propio texto, su redundante sanción. Como bien apunta Starobinski, los anagramas saussurianos, aun los criptográficos, «sont la plupart du temps *tautologiques»:*

> Ferdinand de Saussure, toutefois, ne s'est pas perdu dans la recherche de secrets dissimulés, son idée directrice n'était pas que les poèmes disent plus que ce qu'ils avouent ouvertement, mais qu'ils le disent en passant nécessairement par un mot-clé, un mot-thème *(LM,* 146) **(nota 79)**.

Saussure es muy explícito a este respecto: «Il reste remarquer combien l'anagramme est en irréprochable concordance avec le sens contenu dans les vers, ou la manière dont on les découpera d'après ce sens» *(LOTRINGER,* 105); «les sons se trouvaient faire allusion à un nom que tout le monde avait dans l'esprit» *(LM,* 125-126).

Por todo lo dicho es evidente que el anagrama saussuriano difiere del otro, el tradicional, que Saussure califica con toda razón de «moderno». Las notas que los separan serían resumidamente las siguientes:

1) El saussuriano es fónico en origen, y sólo debido a la ortografía casi completamente fonética del latín también gráfico en la mayoría de los casos.

2) No es perfecto, pues un verso o incluso varios anagramatizan uno o más nombres, quedando siempre un resto de elementos fónicos intercalados que no entran en su composición.

3) Tampoco es completo, pues dichos nombres no son a menudo recuperables en su total literalidad, sino sólo evocada con insistencia una porción particularmente resonante de su cuerpo fónico.

4) Como es natural, dicha porción no puede ser simplemente monofonemática, sino que precisa de segmentos polifónicos que se repiten y se solapan para reforzar su efecto.

5) La exigencia de, al menos, difonos, *consagra un orden* **(nota 80)**, en principio mínimo al atañer sólo a los elementos inseparables que los forman, pero Saussure va todavía más lejos al presentar como «anagramme parfait» a aquel cuyos difonos son recuperables en su estricto orden lineal **(nota 81)**, lo cual aparta a la figura saussuriana de su homónima «moderna», basada precisamente en la permutación del orden de los grafemas. Precisamente Saussure afirma con rotundidad:

«je répudie toute identification de l'hypogramme organisé avec un syllabogramme, même vingt fois répété» *(WUNDERLI 1972[2],* 48): más que la repetición insistente, es propio de la diseminación hipogramática el orden, el hipograma «organizado», bien por el estricto orden en que son surtidos los dífonos, bien por ese orden inicio-final del maniquí, que sirve de índice de la densidad hipogramática del fragmento.

La «couplaison» de sonidos que está en el origen de la investigación hipogramática, por su parte, tiene puntos de contacto con el anagrama tradicional, pues aquélla sí es monofonemática y perfecta en su acoplamiento: cada verso saturnio, al duplicar un inventario reducido de fonemas, contiene su propio anagrama perfecto, pero a fin de cuentas un anagrama *desarticulado,* que no significa y se agota en la propia «vérification amusante» de la duplicación de los fonemas.

La rigidez de esta primera versión del «juego anagramático» sugiere a Saussure comparaciones con «un véritable jeu chinois» y con un «casse-tête» y a Starobinski con un trabalenguas («contrepèterie»). El hipogramatismo posterior en cambio ya es una verdadera trama donde queda prendido un nombre y en su caracterización predomina sobre todo la metáfora *textil* **(nota 82)**. No es sólo el *mannequin* sobre el que el texto habrá de probar su hechura anagramática, sino

el bastidor donde bordar los versos -«broder des vers sur le canevas des syllabes d'un mot», «prendre pour canevas les logogrammes» y «canevas consonantique» dice Saussure- y la estofa (Saussure y Starobinski: «étoffe phonétique») que está «tapisée d'anagrammes». Starobinski dice también del mot-thème que «après avoir eu la densité d'un mot plein, il deserre ses mailles phoniques pour devenir un canevas»; Godel ya habla en la primera mención habida de los cuadernos de anagramas de trabajo de «filigrane» para caracterizar lo propio del hipograma, frente a la «dislocation» que distingue al anagrama y Jean-Michel Rey afirma que lo propio del «tissu anagrammatique» es la capacidad de ofrecer sus propios *relés (REY,* 140) **(nota 83)**, siendo «relais», según el *Littré,* «un término de manufactura textil que designa las aberturas que el operario deja en un tapiz cuando cambia de color o de figura»

Saussure va incluso más allá que sus exégetas, cuando a propósito del epitafio de Poliziano al pintor Fra Filippo Lippi **(nota 84)**, advierte a su discípulo Léopold Gautier:

> ce n'est pas l'hypogramme qui doit retenir toute l'attention: il ne donne pour ainsi dire que le fil des syllabes, et il ne faut jamais perdre de vue le texte: dans ce texte il y a des mots dont la composition syllabique constitue une nouvelle preuve courante qu'ils ne sont pas choisis au hasard *(LM,* 139).

Estas palabras, un tanto oscuras, se aclaran en el análisis del texto, que Starobinski recoge en edición facsímil *(LM,* 140-145 y *OSSOLA,* 19-33). Saussure descubre el solapamiento en los mismos fragmentos de verso, de varios *mots-thème* que solicitan simultáneamente su recomposición, lo que supone una especie de *policentrismo* nominal, aunque de hecho todos los nombres pertenecen a la misma constelación temática: en el caso que nos ocupa, además del autor y del destinatario del poema, también se tejen el nombre del mecenas del pintor y el de su amante.

Hay por tanto palabras o grupos de palabras de especial espesor anagramático que permiten la lectura al sesgo de varios nombres implicados, lo cual refuerza la idea de una elección consciente, al tiempo que complica extraordinariamente las relaciones fondo-forma entre los difonos o sílabas envueltos en la evocación de un nombre y aquellos «de relleno», pues éstos últimos pueden, en la misma ocurrencia textual, rendir *otro* nombre, por lo que se convierten en anagramáticos: los mismos hilos que dibujan un personaje en el anverso del tapiz puede estar tejiendo otra forma en el reverso. El anagrama como tejido reversible, es más, poliédrico, o, para no vernos obligados a dar la vuelta (metafórica) al papel, el anagrama como esas composiciones visuales *(trompe d'œil o anamorfosis)* que permiten interpretar, dependiendo de la

focalización y pertinentización de ciertos rasgos o de otros por parte del lector, una figura u otra.

Hay un pequeño fragmento que sólo recoge Starobinski que puede resumir la insatisfacción constante de la terminología en Saussure y al tiempo la aguda conciencia de la centralidad creativa del fenómeno que estaba describiendo y no sabía bien cómo llamar. Se trata de una anotación marginal luego no desarrollada donde Saussure alumbra una de sus creaciones terminológicas, *paramime:* «Introduire paramime en s'excusant de ne pas prendre paronyme» *(LM,* 32). La corrección es significativa: el hipograma no consiste en un nombre, propio por lo general, con el que otra u otras palabras han convergido parcialmente por el fruto azaroso de la evolución fonética y que el poeta reúne sin mayor problema (lo que entraría en la órbita de la paronimia y la paronomasia), sino la imitación *técnica* (de τεχνή poética) de un nombre dado a lo largo de un texto inédito, constructo verbal orientado por artificio del poeta a tal fin imitativo. Es por ello que Saussure descarta como ejemplos de genuina construcción anagramática aproximaciones paretimológicas (y onomatopéyicas también la primera) como *Χαρύβδις y 'ροίβδειν (LM,* 129)*, o Xerxes y exercitus (LM,* 118), que en rigor no implican imitación, sino reunión de palabras semejantes, y crea ese término de *paramimo,* que haciendo una pequeña inversión

de términos se dina casi un pleonasmo –una «imitación que se parece», como si no fuera ésa la condición de las imitaciones– pero que en realidad incide en el carácter buscado de la semejanza, y no simplemente hallado en el léxico de la lengua, y por ello mismo no auto-evidente, sino manipulado. Es por ello que el nombre y su imitación coexisten sin ser redundantes, se entrelazan sin converger. Paramimo: «algo que se parece a una imitación» (precisamos), que la bordea o que la suplanta.

El prefijo «para», que Saussure había empleado en *paragrama* (p. 31), vuelve ahora con *paramimo,* pero también está en otros de sus neologismos: *paramorfo* (p. *51) y paraesquema* (p.115). Se diría que es el gesto verbal saussuriano que marca el extrañamiento, la «chose inouïe», el más allá de la retórica (y de la lingüística) **(nota 85)**.

Hay una implicitud y una reserva en el anagramatismo saussuriano: en todo caso, *paramimologismo,* término en el que el prefijo indica más una atenuación, una corrección a la baja, casi una puesta en cuarentena del morfema al que modifica, que una colateralidad. El anagrama saussuriano es una motivación atenuada, recelosa, sutilísima, que teme la exhibición de su clave (como sucede en esa forma «inferior» que para Saussure representa el anagrama «ingenioso»).

No obstante, el puntillismo de Saussure es quizá excesivo. Nosotros vamos a considerar, a la hora de proponer la inserción efectiva del *paramimo* saussuriano en el esquema de las figuras retóricas y de ejemplificarlo, una cierta flexibilidad: precisamente porque la absoluta consciencia del procedimiento como principio irrenunciable del anagramatismo de un nombre, que Saussure sostuvo en todo momento, es difícilmente sostenible en todos los casos, parece conveniente abrir un arco de realizaciones posibles: desde el artificio ingenioso y juguetón, en el polo digamos *metalingüístico* de la figuración verbal, hasta el anagrama sutilísimo, críptico, tanto que sin duda no es producto de una *intentio auctoris,* sino que condensa, para una *intentio lectoris* sensible y cooperativa, una serie de connotaciones semióticas (de los significantes fónico-gráficos) y una serie de expectativas temáticas, sustanciadas, eso sí, en una concreta «matérialité des faits», como quería Saussure, en una plausible *intentio operis.*

Tras este paréntesis explicativo un tanto dilatado pero que juzgábamos necesario, retomamos la exposición de los análisis practicados por Saussure. Con ello entendemos reproducir con bastante fidelidad la propia andadura de la investigación: tras el deslumbramiento por el juego aritmético de la «couplaison» y el anagrama entrevisto como posibilidad,

Saussure hace un alto tanto para clarificar los límites del fenómeno descubierto como para dotarse de una terminología -por fuerza novedosa en alguna medida ante la novedad del propio fenómeno- que le va a permitir progresar en los análisis concretos de textos. Es en este momento cuando se hacen pertinentes conceptos como *paragrama, hipograma, maniquí, paramorfo, paramimo, consecutividad, locus princeps,* sin los que sería difícil endender el alcance de la hipótesis.

Una vez explicados aquí, retomamos –como hizo Saussure– las búsquedas anagramáticas, que se extenderán desde la literatura latina del periodo áureo a la de la latinidad tardía, alcanzando a los latinistas renacentistas y hasta a los contemporáneos del maestro ginebrino.

2.3. El anagrama en la poesía y en la prosa latinas clásicas y en los latinistasmodernos y contemporáneos

> Numeros memini, si verba tenerem.
>
> VIRGILIO. *Egl.* 9, 45.

> J'admettais que cette fureur du jeu phonique, sortie de la poésie saturnienne, était allée *decrescendo (...)* Profonde erreur.
>
> *BENVENISTE,* 118

2.3.1. Proliferación y generalización

La *couplaison* de sonidos, constatada en el saturnio y probada con éxito en la poesía védica, en la homérica y en la germánica antigua, es abandonada cuando se revela sólo el índice de una saturación fónica mucho más compleja, como es el anagrama, también entrevisto en el propio saturnio –recordemos aquel «residuo significativo»– aunque descubierto y acuñado como tal en el curso del análisis de los poemas homéricos y aplicado inmediatamente sobre los propios saturnios y los demás corpus poéticos indoeuropeos a cuya atenta escucha se aplicó Saussure.

En un cuaderno perteneciente al *Ms fr 3962 (Vers saturniens),* Saussure aborda una composición en verso saturnio sin preocuparse por el emparejamiento de los sonidos y sí en cambio por «complexes anagrammatiques» *o maniquíes* que puedan aludir fónicamente a los nombres considerados *a priori* importantes para el texto. Se trata del *Vaticinium «Aquam Albanam»,* la transcripción de una respuesta del oráculo de Delfos a los romanos fechada hacia el 396 a. de J.C. y que recoge Tito Livio **(nota 86)**. En sólo once versos y recurriendo a maniquíes que se solapan, al compartir fonemas que pertenecen a palabras-tema distintas, Saussure descubre no ya sólo nombres, sino un verdadero para-texto criptográiico que

revela al dios que habla –Apolo– el medio por el que habla –el oráculo de la Pitia Délfica– el destinatario del mensaje –el *imperator* Marcus Furius Camillas– y resume el contenido del vaticinio –la próxima toma de la ciudad de Véies, en la Etruria tiberina, asediada ya hacía diez años. Dice así:

I. Ave Camille
Ave Marce Fouri
Emperator.
II. Dictator ex Veieis
triump(h)abis.
III. Oracolom Putias Delp(h)icas.
IV. *Apollo* reste en l'air.
Il y a peut-être *Puthios Apollo,*
avec le *thios* dans *hosti-um*
= tihos
= thi-os» **(nota 87)**

El esfuerzo empleado en la destilación de este paratexto es notable: Saussure procedió en primer lugar a alterar el texto que ofrece Tito Livio, correspondiente al latín de la era de Augusto, a fin de acercarse a lo que debió ser la composición original en el latín del siglo IV a.C. **(nota 88)**. Y así, aplicando «deux ou trois *traits généraux* de l'aspect *phonétique* des mots» en ese periodo (la pervivencia de las o breves en lugar

de las u breves, por ejemplo: *oraculum* por *oracolom),* reescribió el texto en su totalidad. Sobre esta reconstrucción se inicia la búsqueda de los *mots-thème* más probables dado el tipo de texto al que se enfrenta, haciendo una previsión que ya no tiene que ver ni con el título de la composición *(Vaticinium Aquam Albanam,* ninguna de cuyas palabras es *mot-thème),* como sucedía en la prehistoria de la hipótesis anagramática, ni con los nombres que comparecen literalmente en el texto (un único nombre propio: *Aqua Albana).*

En otras palabras, todos los nombres anagramatizados son criptográficos, pero, paradójicamente, en absoluto *crípticos:* se trata al fin y al cabo de los actores implicados en el «acto de habla» oracular, así como su anclaje espacial: *Apollon, Pytia, Delphos.* Ahora bien, su localización diseminada a lo largo del texto del oráculo, que Saussure confirma con detallados análisis verso a verso, no es arbitraria, no es indiferente ni siquiera a las más mínimas modulaciones del sentido literal: cada uno de los anagramas aflora en un lugar concreto de los versos, aprovechando la ocasión que le brinda el discurso oracular, y marcando el inicio de esa vía paralela de lectura con un mojón característico: los embragues textuales. Dice Saussure

> Il est plus que probable d'avance que le nom d'Apollon ne peut manquer. C'est dans la seconde partie du morceau qu'il est exécuté. Parmi les raisons naturelles qui expliquent le choix de cette place, il y a celle-ci que c'est à partir du vers 8 que le dieu prend la parole, directement et avec le mot *mea,* et que c'est au même endroit qu'il quitte ce qui concerne l'Italie et Rome pour rappeler que Delphes attend aussi sa part de la victoire. (...) Il est naturel de le chercher [l'anagramme du nom de Delphes] avant tout là où il est question de l'offrande à acquitter à Delphes, ou bien d'Apollon lui-même *(LM,* 70 y 73).

Como vemos, el área anagramática de *Apollon* está marcada topológicamente en el texto por el embrague actorial *(mea)* que indica que es él quien habla (v.9: *D**on**om **a**m**plo**m victor **a**d me**a** tem**pla** **po**rtato): la* presencia criptogramática del nombre del dios funciona así como una sanción de esta deixis personal, como si la firma del autor del texto (literalmente, la *hipografía,* como recordaba el mismo Saussure) se inscribiera sesgadamente en el mismo texto. Igualmente sucede con *Delphos,* que se anagramatiza inmediatamente antes, allí donde se reclama al vencedor un tributo sustancioso una vez acabada la batalla: ***Du**e**ll**o **p**er**f**e**c**t**o**/Donom amplom victor, con* el «canevas consonantique» de *Delphicus* completo y en su orden.

Ahora bien, los anagramas de *Apolo, Delfos o* la *Pitia,* e incluso el del mismo *oracolom,* también presente según Saussure, son ciertamente poco significativos, y de lo más previsibles tratándose de un vaticinio délfico. El más importante, a juicio de Saussure, es otro:

> Les anagrammes par lesquels j'ai commencé et qui ont seuls été abordés, ne sont que secondaires. Ce qui ferait l'intérêt sans pareil du morceau –si les déchiffrements auxquels je suis conduit ont une consistance– c'est que l'on verrait sortir un anagramme nous transportant en plein milieu des circonstances historiques auxquelles Tite-Live le rattache, anagramme qui ne serait autre que celui de Camille lui-même *(LM,* 759).

A pesar de que este último anagrama señala premonitoriamente al que sería héroe victorioso de la toma de Véies, y más tarde debelador de los galos que habían tomado a su vez Roma, para Saussure es ejemplar por una razón sólo historiográfica: el anagrama del *imperator* Camillus confirma la datación del oráculo hecha por Tito Livio cuatro siglos después, ancla cronológicamente el texto. Y esta circunstancia, añadamos, viene a su vez no sólo a confirmar la pertinencia del análisis de Saussure, sino a sugerir que Tito Livio también lo practicó de alguna manera, siendo el eslabón de una transmisión textual que garantizaba la persistencia del mensaje

anagramático a pesar de las variaciones en la versión del texto ofrecida.

Aparte de esta salutación profética, el oráculo no dice anagramáticamente nada que no diga también «gramáticamente»: el mensaje (la próxima toma de la ciudad sitiada) está dicho literalmente en el texto, y las demás instancias comunicativas, así como la localización de la consulta oracular, están elididas de la superficie textual por sobreentendidas. El anagrama duplica al texto, condensándolo, excepto en el caso de ese nombre propio personal que casi obtiene su mitologización, su apoteosis, al quedar omitido en el mensaje literal. De hecho, tras la toma de la ciudad etrusca, el triunfador hizo su entrada en Roma en una cuadriga de caballos blancos, con lo que, al decir de algunos, «Camille s'assimilait impudemment à Jupiter», y según otros «à Apollon» **(nota 89)**. Ahora bien, esta soberbia, unida al saqueo de la villa y precisamente al incumplimiento del tributo a Apolo que exigía su oráculo, determinaron la caída en desgracia de Camillus, que sufrió la envidia de sus conciudadanos, la acusación de peculado, el exilio, y la atribución de las desgracias que poco después se cernieron sobre Roma, con su conquista por los galos entre el 390 y el 383 a.C. **(nota 90)**. La reconquista de la ciudad le rehabilitó a los ojos de sus conciudadanos, y Marcus Furius Camillus ha quedado para la posteridad como uno de los más

brillantes genios militares de la Roma antigua. El caso es que Saussure vio bien la excepcionalidad de la anagramatización del nombre del general en relación al resto del paratexto del oráculo.

Los editores de Tito Livio en la colección «Les Belles Lettres» no encuentran motivos para la promoción de Marcus Furius Camillus a una jerarquía a medio camino entre lo militar y lo religioso, la de *dux fatalis,* de forma inmediata a la toma de Véies, y la atribuyen a su sobrenombre (epónimo) *Camillus,* que designaba al joven asistente de familia noble que ayudaba en los sacrificios: *nomen ornen.* Quizá Saussure estuviera, también a partir de ese mismo nombre, más cerca de la explicación que los atentos editores de Tito Livio:

> En 396 [año de la toma de Véies], soudain dictateur, M. Furius devient «meneur de jeu du destin» *(dux fatalis)* pour six ans. Qui l'a désigné» Ni les *fata* de Véies, ni un oracle latin (il n'y a point à Rome à cette date), ni l'éminence de ses services. Probablement son surnom «ominal» , *Camillus*, qui signifiait à Rome l'enfant patricien assistant des flamines et chez les Étrusques avait valeur peut-être plus divine encore (le dieu Mercure, chez les Étrusques (*Turms*), était dit *Camillus).* Sans doute agent des *fata* tyrrhéniens, il reste chez romain de scrupuleuse observance: mais tous ses gestes, conscients ou non, précipiteront l'accomplissement du destin, dont il est l'outil, le bénéficiaire, la victime aussi **(nota 91)**.

Animado sin duda por estas recompensas y satisfacciones interpretativas de sus análisis, Saussure no tarda en extender su búsqueda anagramática a poetas latinos del periodo áureo, a quienes dedica un buen número de cuadernos que remite inmediatamente a Meillet en una serie de envíos fechados a finales de 1907. Son Virgilio y Lucrecio los que reclaman su atención en primer lugar.

Un pasaje capital de *La Eneida,* en el que Héctor se aparece en sueños a Eneas para encomendarle la misión de poner a salvo de los griegos los penates troyanos y fundar una nueva ciudad **(nota 92)**, anagramatiza no ya el nombre de *Hector,* cuya «pauvreté de syllabes» y «banale terminaison latine de *victor, auctor,* etc.» habrían desaconsejado su elección por Virgilio, sino el más sustancioso apelativo de *Priamides,* es decir, «hijo de Príamo», como de hecho era Héctor **(nota 93)**. Saussure descubre cinco *maniquíes* de la palabra-tema en un espacio de trece versos:

v. 268: Tempus erat quo ***prima*** *qu****ies*** mortalibus aegris
v. 273: Pulvere ***p****er**que** pe****des*** traiectus lora tumentes
v. 276: Vel Danaum Phrygios iaculatus ***p****upp****i****bus ignes*
v. 278: Vulneraque illa gerens, quae circum ***p****lu****rima*** *muros*
v. 280: Compellare virum, et maestas *ex****prom****ere voc****es****.*

Aparte la licencia del quinto maniquí, que comienza en el interior de una palabra de la que se separa el prefijo, Saussure juzga satisfactorias las paráfrasis fónicas del criptograma *Priamides,* palabra «offrant une certaine étoffe» fónica.

No es indiferente, aunque esto parece no interesar a Saussure, que el nombre ausente cuyas sílabas engendran los versos designen una relación paterno-filial, es decir, que la visión de Héctor que se aparece a Eneas declare su genealogía y la del propio texto. Saussure se da cuenta de que el mismo pasaje permite leer también el nombre de *Hector,* presente en ocho *loci conspicui* entre los versos 268 y 290: el texto es generado por un verdadero *doblete anagramático,* aunque con el mismo referente, por un *hypographein* completo que declara nombre y apellido: «Héctor, hijo de Príamo».

En cuanto a Lucrecio, la invocación a Venus con la que se abre *De rerum natura* descubre a Saussure la presencia obsesiva del nombre griego de la diosa, *Aphrodite,* que aparece entretejido diez veces en los primeros cincuenta hexámetros del poema. De todos los análisis fónicos transcritos por Starobinski es éste sin duda el más minucioso: Saussure descompone el fragmento en diez frases, delimita en cada una uno y a veces hasta dos maniquíes que suministran el soporte de la palabra-tema y luego pasa a detallar la procedencia,

en los versos, de cada una de las sílabas, o más propiamente dífonos que la forman y que van dando cuerpo –o, mejor, van vistiendo– al nombre entero de la diosa *(LM,* 80-100).

Starobinski explica que «tout se passe donc comme si le poète avait voulu, dans l'acte même de la composition, démontrer une fécondité, une puissance productive, dont le nom d'Aphrodite serait le source» y parece lamentar -nosotros también- que prevalezca «la pesée des syllabes, le travail de repérage, l'écoute analytique, la mise en évidence du fait» sobre la hipótesis, tan seductora como desatendida por Saussure, de

> une *émanation* des cinquante premiers vers du premier Chant à partir de la substance phonique d'Aphrodite, de son corps verbal: don maternel et amoureux d'une chair sonore, diffusion d'une présence fondamentale à travers le chante de louange *(LM,* 79) **(nota 94)**.

Es verdad que Saussure no atiende, como tampoco antes en el caso de Príamo y Héctor, a esta solicitación doblemente mágica del nombre y los atributos de Afrodita, diosa de la generación de todas las cosas cuyo nombre es diseminado en el proemio del poema que ha de cantarlas, pero no es cierto que pase por alto la coincidencia, cuando se produce, de los *loci principes* fónicos con lo que podrían considerarse alusiones del texto a ese *mot-thème* inductor de los versos, como ya había hecho cuidadosamente en el oráculo de la toma de

Véies: Saussure descubre el mayor espesor hipogramático del fragmento precisamente allí donde Lucrecio hace la más explícita invocación a la diosa en el sentido de que le acompañe, de que se alíe con él en su empeño de escribir unos versos sobre la naturaleza de las cosas *(te sociam studeo scribendis versibus esse / quos ego de rerum naturam pangere conor).* Estos versos se integran en el sexto espacio o *área* **(nota 95)** anagramática del fragmento (vv. 21-25), donde rinden un anagrama de *Aphrodite,* pero Saussure pronto observa que la inclusión del verso 20, innecesario para completar el anagrama precedente, «conduit à une répartition qui fait finalement reconnaître *deux anagrammes* dans les vers 20-25», gracias a «la double figuration de plusieurs anneaux»:

20 EFFICIS UT CUPIDE GENERATIM SAECL**A PRO**PAGENT.
QUAE QUONIAM RERUM NATURAM SOLA GUBERNAS,
NEC SINE **TE** QUICQUAM **DI**AS IN LUMINIS ORAS

A PRO

DI

TE

EX**ORIT**UR, NEQUE F**IT** LAETUM NEQUE [**A**MABIL**E**] QUICQUAM,
TE SOCIAM STUDEO SCRIBEN**DI**S VERSIBUS ESSE

25 QUOS EGO DE RERUM NATURA PANGERE CONOR (nota 96)

[A E]

A P

OR>RO OD DI

IT IT

TE

Starobinski transcribe el contenido de otro cuaderno dedicado a la obra de Lucrecio, en concreto a los versos 1170 al 1191 del Canto IV, donde el autor denuncia «les mensonges de la passion»: tras la exaltación de Venus del primer Canto, que chocaba con el agnosticismo de Lucrecio en su obra, el autor desvela los simulacros del amor, que enaltecen a la amada disimulando *entre bastidores* (nota 97) los defectos del cuerpo y las miserias del alma a los ojos del amante.

Saussure hallará en esos veinte versos cuatro anagramas de un nombre común en este caso, pero elevado al rango de *sobrenombre* desmitiiicador de la diosa: *postscenia,* es decir, precisamente la trastienda de esa tragi-comedia pasional que representan los amantes dirigidos por Venus (nota 98). La reconstrucción anagramática es verdaderamente notable y en virtud de ella Saussure corrige la lección de Lachmann, que

es *postscaenia, y* se felicita de «l'exactitude avec laquelle tous les éléments sont en général observés dans l'anagramme», vista la dificultad de rendir cuenta de un grupo consonántico tan complicado como -STSC-, que es ofrecido cuidadosamente y en su orden. Reproducimos, resumido, el análisis de los versos 1186-1189, donde la palabra-tema aparece tanto explícita como disuelta en dífonos:

> **N**EC **V**ENERES NOSTRAS HOC FALLIT; QUO MACIS IPSAE
> **O**MNIA SUMMO OPERE HOS VITAE **POSTSCENIA CE**LANT
> **Q**UOS RETINERE VOLUNT AD**ST**RICTO**SQU**E ESSE IN AMORE
> **N**E QUIQUAM, QUO**NIA**M TU ANIMO TAM**EN** OM**NIA POS**SIS
> **P**ROTRAHERE IN LUCEM].., **(nota 99)**

POS

ST SC CE

NIA (EN) (NIA)

Starobinski vuelve a señalar la enjundia de los *mots-thème* lucrecianos, que parecen aludir al propio hacerse anagramático del poema: *postscenia* ha de entenderse como «une profondeur d'artifice», como antes *Aphrodite* era la fuerza generadora **(nota 100)**. El editor de Saussure ve en esa doble faz del amor, que el poema exhibe y también esconde hipogramáticamente, las dos versiones posibles de lo *ocul-*

to, de lo *latente:* un poder enorme o una gran mentira. Pero Saussure «n'invoque pas cet effet de contraste sémantique», para él «rien ne différencie *Aphrodite* et *postscenia* sinon l'ordre et la nature de leurs phonèmes».

Quizá no sea inoportuno añadir que *De rerum natura* alude mucho más directamente a una posible poética anagramática de lo que el laconismo interpretativo de Saussure y la elegante metáfora de Starobinki sugieren. En la obra lucreciana encontramos una completa teoría atomística del lenguaje, correlativa a la que rige la naturaleza y reflejo de ella al ser el lenguaje su representación, y que como ella procede por combinaciones de elementos simples:

> Bien sabes cuán importante sea
> mirar el orden, mezcla y movimientos
> recíprocos que tienen los principios;
> pues lo mismo producen mar y cielo,
> la tierra, ríos, sol y las semillas,
> árboles y animales. De igual modo
> que en mis versos contemplas diferente
> la combinación y orden de las letras;
> pues aunque las palabras se componen
> en parte de los mismos elementos,
> en el orden difieren solamente;
> así en los cuerpos la Naturaleza
> si cambian las distancias, direcciones,

uniones, gravedades, orden, choques,
colocación, reencuentros y figuras,
serán los resultados muy diversos **(nota 101)**

Lucrecio ofrece algún ejemplo:

Ya ves que importa mucho, como dije,
el mixto conocer de los principios,
saber su movimiento y posiciones
recíprocos, porque los elementos
cambiados entre sí ligeramente
sacarían el fuego de los leños,
como si estas palabras *ligna et ignes*
sin que sus letras alteremos mucho
con distinto sonido pronunciamos **(nota 102)**.

Esta poética lucreciana tendría una aplicación consciente en los propios versos, si atendemos a estudios minuciosos de la forma sonora del poema realizados antes de la publicación de los cuadernos saussurianos. Según parece, las aliteraciones y las asonancias que salpican la obra raramente producen un efecto onomatopéyico, sino que han de ser consideradas como parte de un método de composición más amplio y del todo deliberado que consiste en repeticiones fónicas en todos y cada uno de los niveles del texto. Y así, en sintonía sorprendente con la hipótesis saussuriana del acoplamiento fónico, dice Rosamund E. Deutsch **(nota 103)**:

> A detailed analysis of the many component parts of the sound-scheme of Lucretius has shown that each of the separate factors is based upon repetition. The repetition of similar sound in various forms and at varying intervals is the major underlying principle by which the many sounddevices are combined into a unified system. The tonal pattern is unlimited in scope. It forms a broad scale which proceeds from the smallest element to the greatest, from the recurrence os single consonants and vowels, or alliteration and assonance, to the repetition of long passages.

En cualquier caso, parece que «une poésie personnelle» como la de Virgilio o Lucrecio no es impermeable al anagrama, y por lo tanto debería suponérsele una voluntad poética precisa que Saussure había podido soslayar, en el caso de las tradiciones orales, apelando a motivaciones mágico-religiosas o nemotécnicas.

Para él, sin embargo, importa sobre todo constatar los hechos, quedando la explicación en suspenso, y los hechos parecen reproducirse con terquedad en todos los análisis. Incluso con mayores dosis de ejemplaridad a medida que avanza la exploración de los autores, hasta el punto de que Saussure lamenta haber enviado a Meillet esos mismos cuadernos minuciosos sobre Virgilio y Lucrecio que le satisfacían, y que después de «quelques heures passées» sondeando a Catulo, Tibulo y algunas composiciones elegíacas y epigramáticas, le

parecen «la partie la moins intéressante de ces anagrammes latins» *(BENVENISTE,* 119) **(nota 104)**.

En el cuarto capítulo de su libro, titulado «La prolifération», Starobinski presenta una selección breve de estos textos **(nota 105)** que consagran al hipograma como la figura central de las letras latinas, no sólo en verso, con su extensión a Horacio, Marcial, Ovidio y el teatro de Séneca, sino también en prosa.

En cuanto al verso, el editor de Saussure recoge el análisis de un pasaje de una tragedia de Séneca *(LM,* 111-115), elegido casi al azar, pues, según afirma el propio Saussure, «dans le théatre de Sénèque, les hypogrammes sont légion». Se trata de los versos 1022-1042 del *Hipólito* (coincidente con la llamada *Fedra* según algunos editores). En ellos, un mensajero describe a Teseo la monstruosa criatura marina, enviada por Poseidón, que salió de las aguas para matar a Hipólito **(nota 106)**. Saussure delimita tres áreas anagramáticas que rinden en grados distintos de completen y perfección la palabra-tema *physeter,* es decir, «ballena», nombre que aparece literalmente en el verso 1030. Es precisamente el área anagramática central de las tres (vv. 1029-1034), que contiene este verso, la que mejor realiza la paráfrasis fónica de *physeter,* que a partir de ese núcleo duro se va difuminando en

las áreas anterior (1022-1028) y posterior (1035-1042). Copiamos los versos de ese fragmento más rico en evocaciones fónicas, marcando los monófonos y difonos implicados y los maniquíes al modo en que lo hace la edición de Starobinski:

*Qualis [**per** alta ve**h**itur] Oceani **f**reta*
P(ER (*h*) $F_{(ET)}$
*1030 [**Fl**uct**us** re**fu**ndens o**re phyteter** capacs*
F-U- US / FU - S-E
*In**h**orr**u**it conc**ussus u**ndarum glob**us***
(h - u) USS/US/U - US
***S**olvitqu**e sese et** litori invecsi**t** malum*
S- E/SE/SE-ET- T
*Mai**us t**imor**e**: **p**ont**us** in **terr**as **r**ui**t***
T_RE TERR-R
US- E T
***S**uumqu**e** monstrum **se**qui**t**ur: os quassa**t tre**mo**r**]*
S- E SE- T T T-E- R.

Saussure señala entre las cualidades anagramáticas de estos versos el «ordre juste de syllabes», la «absence presque complète de *syllabes superflues reprises ou anticipés à* un endroit qui n'est pas le leur» y la *«forte représentation* de chaque chaînon à son endroit», así como la «riche série de mannequins, totals ou partiels», entre los que destaca el que se inicia en el verso 1030 *(**Fl**uct**us**...) y* termina en el 1034 *(...**tre**mo**r**),* surtiendo no sólo los monófonos inicial y final del

mot-thème, sino hasta sus «eslabones» *(chaînons)* inicial y final: *FUS... TER.* Además, según afirma, tres versos sucesivos se consagran respectivamente a los tres dífonos iniciales del *mot-thème: FU–* (1030), *–US–* (1031), *–SE–* (1032), presentándolos más de una vez.

En este caso, Saussure no es sólo tan lacónico como de costumbre a la hora de explicar la relevancia *temática* de la palabra-tema escogida: no dice palabra, ni siquiera para explicar por qué es un nombre común en vez de uno propio, ni para justificar su elección sobre otros *mots-thème* posibles del fragmento. En el texto de Séneca, como en el de Euripides, el monstruo no es en realidad una ballena, sino un toro, solo que Séneca lo compara con una ballena porque surge del mar envuelto por una ola gigante y resoplando y vomitando agua. Precisamente la ballena, que se dice *balœna* en latín, recibe también el nombre de *physeter* por una sinécdoque relacionada con la imagen que del monstruo nos ofrece el pasaje del *Hipólito: physteter* designa en origen una especie de fístula o cánula por donde su expulsa el aire o el agua, y también un instrumento musical semejante a la flauta. Sin duda Saussure valoró no sólo la extrañeza de la forma fónica del término, y acaso su fuerza onomatopéyica, sino también el hecho de que el término procede del griego, tributo al modelo euripídeo de Séneca, equivalente quizá al de Lucrecio cuan-

do diseminó el nombre de *Aphrodite* en lugar del de *Venus* en la invocación inicial de *De rerum natura:* nombres desde luego más resonantes, pero también más evocadores de una tradición textual **(nota 107)**.

La evidencia de la prueba es tal en las tragedias senequistas, que Saussure afirma:

> Admettre par exemple que dans les tragédies de Sénèque il y ait un seul espace de texte fût-ce de vingt vers qui ne coure pas sur un logogramme quelconque serait une affirmation probablement impossible à soutenir d'un exemple. Le cas habituel est que le logogramme apparaît à première vue dans un passage quelconque de ces tragédies, et j'ai vainement essayé en ouvrant le volume à tous les endroits possibles de tomber sur un passage blanc *(LM,* 114).

En cuanto a la novedosa extensión del fenómeno anagramático a la prosa, nunca propuesta antes del grupo de manuscritos *Ms. fr. 3965,* Saussure comienza su rastreo por las cartas y los fragmentos en prosa que salpican las obras de Ausonio, para pasar después a las cartas de Plinio, y después a las de Cicerón, de quien afirma, tras pocas horas de consultas, que «toutes les œuvres de Cicéron (...) nageaient littéralement dans l'hypogramme le plus irrécusable» y que «il n'y avait très probablement pas d'autre manière d'écrire pour Cicéron –comme pour tous ses contemporains». Su presencia evi-

dente en un historiador como Valerio Máximo, y hasta en las cartas de Julio César, donde «les hypogrammes courent et ruissellent», se le antoja la prueba definitiva de «la regularité vraiment implacable de l'hypogramme», de manera que hay que suponer que «cette habitude était une seconde nature pour tous les romains éduqués qui prenaient la plume pour dire le mot le plus insignifiant» *(LM,* 115-117) **(nota 108)**.

Saussure se adelanta a alguna de las posibles objeciones de los «contradicteurs» de su teoría, como la dificultad de surtir las palabras que en cada caso fueran las paráfrasis fónicas del nombre a imitar: para Saussure «les chances phoniques totales offertes à chaque instant par la langue» son tan variadas que no exigirían una combinación laboriosa, sino simplemente «une combinaison *attentive» y* señala que

> C'est d'ailleurs cette *facilité relative* de l'hypogramme qui explique seule que l'hypogramme ait d'abord pu vivre, et ensuite se transmettre comme une condition immanquable et inséparable de toute composition littéraire à travers les siècles et les milieux les plus différents qu'ait connus la culture latine. C'est à la condition seulement qu'il ne constituât pas un gros casse-tête -hors des raffinements qu'on était toujours libre de lui donner- que ce jeu a pu devenir l'accompagnement habituel, pour tout Latin qui prenait la plume, de la forme qu'il donnait à sa pensée, presque à l'instant où elle jaillissait de son cerveau, et où il songeait à la mettre en prose ou en vers *(LM,* 119-120).

Lejos de las «contorsions de pensée» que impondría el anagrama entendido como rompecabezas o puzzle de letras, el procedimiento ha de ser considerado como connatural al acto de escribir para cualquier latino, como una *«sociation psychologique* inévitable et profonde», más acá de la literariedad (en el límite de la *literalidad),* pero capaz de refinamientos artísticos similares a los de cualquier otra figura.

2.3.2. La cuestión irresuelta del origen y de los testimonios

Como «coutume poétique» transmitida a lo largo de un vasto periodo de tiempo y arraigada en literaturas de latidudes muy dispares, Saussure se cuida mucho de arriesgar una explicación única para el anagrama, pues cada época y cada cultura literaria podía encararlo de forma distinta **(nota 109)**. Starobinski resume con acierto las diversas funciones que podría asumir el procedimiento, según se desprende del análisis de los varios corpus poéticos analizados por Saussure:

> Le mot-thème n'est, pour lui, rien de plus qu'une donnée matérielle dont la fonction, peut-être primitivament sacrée, se réduit très tôt à une valeur d'appui mnémonique pour le poète improvisateur, puis à un procédé régulateur inhérent à l'écriture elle-même, tout au moins dans la langue latine *(LM,* 64) **(nota 110)**.

Si la función sagrada de la diseminación anagramática debió ser la primordial en los himnos védicos, como ya vimos, la épica parece reclamar en cambio una más instrumental, cual es ese apoyo nemotécnico del que habla Starobinski. La importancia que para la composición oral y para la *memoria* oral –que permite la transmisión del relato épico o legendario– tendrían unas armonías fónicas añadidas a los patrones métricos y rítmicos es indudable. Eco recuerda ciertos trucos de las nemotécnicas greco-latinas que recoge el autor de la *Rhetorica ad Herennium:* «quando, per ricordare i *testimoni* si immaginano dei *testicoli* di caprone, si ha una associazione per etimología; e quando per ricordare il verso «Iam *domun itionem reges* Atriles parant» si escogita una complessa immagine che possa evocare le famiglie dei *Domizi* e dei *Reges* si ha una pura associazione fonetica» (17-18) **(nota 111)**

Es lógico que la armonización fónica, para ser verdaderamente «rentable» a efectos nemotécnicos, procediera de lo menor a lo mayor: es el nombre del héroe el que recuerda la retahíla de versos que son al tiempo su paráfrasis fónica y su peripecia. Como se recordará, Homero invoca a las musas para que le inspiren no los versos, sino los nombres de los caudillos y príncipes griegos *(Ilíada,* II, 484), y es a partir de ese momento donde, de creer a Saussure, entraría en juego esa otra «musa», la anagramática.

Walter J. Ong ha señalado que el carácter paradigmático, nítido en su caracterización –que recurría frecuentemente a fórmulas y a epítetos– de la figura heroica no se debe a «razones románticas o reflexivamente didácticas», sino a motivos mucho más elementales: «organizar la experiencia en una especie de forma memorable permanentemente» **(nota 112)**.Afirma además que «en una estructura intelectual oral, la utilidad nemotécnica representa una condición *sine qua non* y, sin importar cuáles sean las otras tendencias, sin una formación nemotécnica adecuada de la articulación verbal, las figuras heroicas no sobrevivirán». Ong alude al estilo formular de composición oral que Milman Parry descubrió en la *Ilíada* y en la *Odisea,* es decir, a la existencia de repertorios de expresiones más o menos fijas que se adaptaban a las posiciones métricas requeridas y a los temas abordados (el consejo, el desafío, el saqueo de los vencidos, etc.), pero el razonamiento es perfectamente válido para una poesía oral que anagramatiza un nombre. Al igual que Parry observó que *Odiseo* era calificado repetidamente (72 veces en las dos epopeyas homéricas) con el epíteto *polymetis* (astuto) porque sin la compañía de dicho epíteto no sería posible integrarlo fácilmente en el metro, podemos explicar por razones anagramáticas que el mismo *Odysseus* fuera asociado en varias ocasiones, de forma tan temáticamente relevante como su

fama de astuto, con los verbos, parónimos del nombre propio, *odyromai* (llorar) *y odyssomai* (odiar, enojarse) **(nota 113)**, y que el pseudónimo que eligió el héroe para engañar al Cíclope fuera, no sólo por razones prácticas, ’Ουδείς, «Nadie». Saussure incluso postuló, para la épica homérica, una complementariedad de ambos procedimientos compositivos: por un lado, fragmentos que son fórmulas fijas, en donde parece predominar el acoplamiento simple, la armonía fónica que no busca un nombre y, por otro, fragmentos en principio «libres», pero constreñidos de hecho por la imitación fónica de un nombre propio.

> La poésie homérique (...) est *phonique,* au sens que nous donnons à *anaphonique* et *anagrammatique,* c’est-à-dire en se proposant, de moment en moment, de répéter les syllabes d’un nom déterminé.
>
> Ce n’est que dans certains vers-formules que la poésie homérique paraît entrer dans la donnée phonique pure, hors de la question d’un nom à répéter *(LM,* 61) **(nota 114)**.
>
> (...)
>
> Il est évident que si una espèce de vers demande cela [el acoplamiento y la compensación fónica de verso a verso], ce sont les *vers- formules,* si fréquents chez Homère, puisque si ces vers ne faisaient pas d’avance, et par eux-mêmes, la compensation de la clausule, ils ne seraient pas applicables, par chaque aède, au

> premier endroit venu du texte, ou créeraient de grosses difficultés par le résidu exact à compenser, vocaliquement ou consonantiquement. Or, il me semble précisément, et autant que j'ai eu le temps de le reconnaître, que ces vers sont calculés dans cette vue *(AMACKER,* 111) **(nota 115)**.

Pero sea la función una u otra en un momento dado, sea cual fuera el origen y las metamorfosis sufridas, ante la «matérialité des faits» incontestable, ¿cómo justificar que los tratadistas antiguos en materia de versificación se hayan «abstenues constamment de mentionner une condition élémentaire et primaire de cette versification?» Eso es algo para lo que, según confiesa Saussure, no tiene respuesta:

> Je n'ai pas davantage d'explication sur le fait difficile à comprendre ou à croire que pas un seul auteur latin qui ait écrit *De re metrica,* ou ait parlé généralement de la composition poétique, n'ait l'air de savoir, de *vouloir savoir* du moins, que la base fondamentale d'une composition poétique est de prendre pour canevas les logogrammes d'un mot ou d'une phrase. Cela lorsque dans les provinces les plus reculées de l'Empire, à distance de tout centre littéraire, il n'y a probablement pas une seule épitaphe modeste, pas une seule ligne de poésie latine même grossière, aussi bien que celles qui la développent à travers les dédales d'une composition savante, qui ne coure fondamentalement sur l'anagramme *(LM,* 135-136).

Saussure ofrece algunas citas de Tibulo, Suetonio y Marcial, en absoluto concluyentes **(nota 116)**, y prosigue de todas formas sus análisis hipogramáticos extendiendo la búsqueda al latín literario de todas las épocas. De la consulta de las poéticas, decepcionante **(nota 117)**, pasa a la interrogación de las poemas, satisfactoria en la mayoría de los casos y esa «persecución de la prueba», como llamará Starobinski al último capítulo de su libro, llevará a Saussure de la antigüedad latina a su propio tiempo.

Así, el epitafio de Fra Filippo Lippi, compuesto por su amigo el poeta Angelo Poliziano hacia 1480 **(nota 118)** descubre a Saussure la presencia hipografiada del nombre del autor, *Politianus,* el del pintor asesinado y su oficio, *Philippus, pintor,* y el de Lorenzo de Medicis, mecenas de Lippi, *Medices,* todos ellos «tautológicos», es decir, enuciados literalmente en el propio poema, y además el criptograma de la amante de Lippi, *Leonora,* cuyos hermanos fueron los asesinos del pintor *(LM,* 140-145) **(nota 119)**. La breve extensión de la composición, de sólo ocho verso **(nota 120)**, hace que los maniquíes se solapen y a veces se superpongan y que los mismos dífonos sirvan para componer más de un nombre.

Saussure dedicó hasta once cuadernos a Angelo Poliziano, de los que Starobinski sólo nos ofrece la edición facsímil del

dedicado al epitafio del pintor Lippi, pero, a juzgar por los fragmentos que recoge Carlo Ossola (6-43), debió analizar gran parte de la obra en verso del humanista florentino, así como sus traducciones al latín de autores griegos *(Epigrammata latina).* Según Saussure, Poliziano hipografiaba en su versión latina el nombre del destinatario del texto, el del protagonista de la composición, así como el del autor griego, e incluso cuando su fuente -la *Anthologie palatina* o la *Anthologie planudea*- daba la pieza como anónima, Poliziano hipograriaba el nombre *Anonymus,* y el nombre *Auctor incertus* en su caso *(OSSOLA,* 40-42). Saussure sin duda debió juzgar muy satisfactoria y «frappante» esta dedicación polizianesca al hipograma, pues en una carta del 28 de agosto de 1908 dirigida a su alumno Léopold Gautier afirma:

> si l'hypogramme n'existe pas chez Ange Politien, j'entends comme un chose que l'on reconnais voulue par ledit Ange, je déclare abandonner l'hypogramme alors partout, sans rémission aucune et pour toutes les époques de la latinité *(LM,* 139) **(nota 121)**

Y sólo pocos días después, el 7 de septiembre, escribe lo siguiente a Bally:

> Ayant tant de fois douté, je ne veux pas dire que je ne révoquerai plus jamais ce que je crois certain chez Ange Politien, mais j'avoue que votre lettre me trouve dans une phase de confiance absolue. Je ne vois aucun moyen (quelle que soit l'explication vis-à-vis

> des compositions postérieures) de mettre au compte du hasard la plénitude de faits, cohérents et coordonnés, recuillis chez Ange Politien. On peut localiser le problème sur Politien, puisque, si la chose devient incontestable chez lui, une position inexpugnable est conquise d'où l'on peut prendre tout son temps pour juger le reste *(AMACKER,* 126).

Saussure interroga otros textos de latinistas modernos y descubre que una selección de epigramas griegos traducidos al latín por un tal Thomas Johnson a finales del siglo XVII y publicados en Eton en 1813 pueden leerse hipogramáticamente, rindiendo los nombres propios citados en el texto *(Heraclides, Euphron, Cnidus, Aretemias),* así como el nombre del traductor, su condición de *Artium Magister* e incluso una fórmula *-in usum scholae Etonensis-* escrita en la primera página y que indica que se trataba de un libro de texto en el colegio de Eton. Starobinski transcribe el borrador de una carta con fecha de octubre de 1908, desconocemos si enviada o no, dirigida por Saussure a la sazón director de dicho colegio, solicitándole información sobre la vida y las demás publicaciones del que fuera allí maestro *(LM,* 146-148).

2.3.3. La prueba viva y el fin de la investigación

Como muy bien señala su editor, Saussure no podía contentarse con la abundancia, ya bastante sospechosa, de indicios

internos de la composición hipogramática y siguió buscando afanosamente una prueba externa que, ausente de los tratados de poética, retórica y métrica por mor de la reserva con que debía ser transmitido el procedimiento, de maestro a alumno, quizá pudiera hallarse entre los practicantes contemporáneos de la versificación latina.

La búsqueda comienza con Rosati, que había escrito una elegía en latín a Lesseps, y prosigue más prolijamente con Giovanni Pascoli, excelente poeta latino que había triunfado varias veces en el *Certamen Hoeufftianum* de la Academia de Amsterdam. Saussure dirige a éste último, colega suyo en la Universidad de Bolonia, una carta en marzo de 1909, mostrándole su interés por «la poésie latine moderne à propos de la versification latine en général» y en particular por «certains détails techniques» descubiertos en su propia poesía que parece plausible atribuir a «la continuation d'une très pure tradition», sin ser más explícito.

Pascoli debió contestar, aunque no sabemos en qué términos, y Saussure le remitió una segunda carta fechada en abril en la que le pregunta ya sin ambages si «est-ce par hasard ou avec intention» que en algunos de sus versos, extraídos de dos pequeños poemas –*Catullocalvos* (1897) *y Iugurtha*

(1896)– se reproducen las sílabas de ciertos nombres clave *(Falerni, Ulixes, Circe y Iugurtha) (LM,* 149-151):

*.../**fa**cundi c**al**ices haus**er**e – **al**te**rni**/*
FA AL ER AL ERNI
*/**U**rbium sim**ul**/ **U**ndique pep**uli**t lu**x** umbra**s**..re**s**id**es***
U UL U ULI X S S ES
*/**C**omes est **i**tine**ri**s illi **ce**rva pede/*
C I RI CE
*/**I**lle **v**iam rivo lon**g**am solat**ur** e**t** umbr**a**/*
I V (G) UR T A

Saussure tiene la prudencia de expresar a Pascoli sus dudas sobre «la realicé ou la fantasmagorie de l'affaire entière», al constatar que en todo él hay «quelque chose de décevant: (...) plus le nombre des exemples devient considerable, plus il y a lieu de penser que c'est le jeu naturel des chances sur les 24 lettres de l'alphabet qui doit produire ces coïncidences quasi régulièrement». Confesándose además incapaz de abordar el cálculo de probabilidades a partir de la frecuencia estadística de los fonemas y de sus posibles combinaciones, que podría resolver el *impasse,* Saussure cifra el éxito de su investigación en la respuesta del poeta. Por lo que sabemos, ésta no se produjo y el maestro ginebrino interrumpió en este punto su trabajo **(nota 122)**.

Sin duda la «question de foi» que Saussure exigía a su alumno Léopold Gautier en el entrenamiento gimnástico de la lectura anagramática, expresada en la máxima «il s'agit surtout au préalable de se procurer un genre de foi quelconque» *(LM,* 138-139), dejó de ser válida para el rigor intelectual del maestro.

Antes incluso de optar por esa solución definitiva, la de consultar a un supuesto poeta anagramista, Saussure tentó alguna que otra «vérification probante» de su teoría, en general fallida. Starobinski nos habla, a este propósito, de un cuaderno que significativamente llamó *Contrôle,* en el que buscaba –con éxito– el nombre *Pindarus* en los primeros versos de *La Eneida,* que nada tiene que ver con el poeta griego. No debe extrañar pues que en sus cuadernos finales alternara la convicción más entusiástica con la duda más paralizante, y es ese pensamiento en lucha consigo mismo, y por ello a menudo acezante y vehemente, el que da a su escritura un valor especial.

Quizá la forma más persistente de esa duda fuera la que calificó como «paradoxe inextricable» inherente a la búsqueda anagramática: «si l'hypogramme est trop faible, il se prouve nul; si l'hypogramme est trop fort, il se prouve encore nul, en prouvant sa facilité générale» *(LM,* 124) **(nota 123)**. La «ma-

térialité du fait», que hasta ese momento era algo «que toutes les recherches et tous les contrôles arriveront à confirmer invariablement» *(LM,* 124) **(nota 124)** *y* que permitía a Saussure continuar a despecho de los problemas que suscitaba «le *but* ou le *rôle* dans la poésie» de su anagrama, se desvanece por momentos ante la sospecha de que fuera el azar quien reunía las sílabas de ese nombre buscado con ahínco y que, en definitiva, «il arrive immanquablement qu'on retrouve chaque nom propre sans avoir à s'en étonner» y «ces rencontres sont inévitables, et le chercheur est victime d'une illusion provenant du nombre limité des syllabes» *(LM,* 129).

Como vemos, se trata del peligroso reverso o contrabalanceo al que lleva esa «facilité relative» con que Saussure pretendía poco antes adelantarse a las críticas que verían en su anagrama un arduo rompecabezas. Es entonces cuando resuelve que haría falta recurrir al «calcul de probabilités comme ressource finale» si no fuera porque «ce calcul, en l'espèce, défierait les forces des mathématicienne eux-mêmes» *(LM,* 132) *y* porque Saussure intuye que en la lectura del anagrama poético «il y a tout un ensemble de circonstances entourantes qui échappent à toute formule statistique» *(AMACKER,* 122), concluyendo entonces que la verdadera piedra de toque está en recurrir «a ce que dira l'instinct d'une seconde personne

non prévenue». Las consultas a sus alumnos Gautier, Bally y Meillet van en esta dirección.

Starobinski recoge en el epílogo de su libro, titulado *Échos,* fragmentos de varias cartas dirigidas precisamente por Meillet a Saussure en 1908. En una, el alumno envía a su maestro un anagrama horaciano, encontrado en las *Odas* «en ouvrant le texte *exactement au hasard» (LM,* 157). En otra, Meillet se muestra cautivado por «la netteté des coïncidences» que ya mostraban los ejemplos de saturnies aportados por Saussure, alaba las nuevas pruebas y precisiones que añade el maestro y afirma que «on aura peine à nier la théorie en son ensemble». Y en otra más llega incluso a decir que «puisque vous avez maintenant la preuve définitive, il me semble qu'il serait urgent de ne pas retarder la publication de votre idée». Pero ni siquiera esta opinión favorable de Meillet, aun reconocida y valorada por Saussure **(nota 125)**, consiguió animarle hasta el punto de proseguir sus estudios tras el significativo silencio de Pascoli **(nota 126)**.

La prueba externa negativa descorazona a Saussure, y la «matérialité des faits», hasta entonces el pilar más firme de la hipótesis, se desmorona. No obstante, nos queda su genial intuición y la esperanza de que, como quería Starobinski, el error de Saussure nos sirva de lección ejemplar **(nota 127)**.

O, mejor, la «confianza en el futuro» del propio Saussure cuando admitía sentirse desbordado por su descubrimiento:

> Ces «règles» représentant autant de facultés accumulées semblent tendre à rendre l'anagramme illusoire. Je réponds avec une certaine confiance en me remettant à l'avenir: il arrivera un moment où l'on en ajoutera bien d'autres et où celles-ci paraîtront le maigre squelette du code dans son étendue réelle. On aura eu le temps, vu que nous n'en avons pris que l'essentiel, d'autre part de reconnaitre que l'hypogramme en soi est tellement incontestable qu'il n'y a rien à redouter, ni pour son existence ni pour son exactitude, de la pluralité des voies qui s'ouvrent pour ses différentes réalisations *(LM,* 134).

Es necesario que expongamos otras dudas que atenazaron a Saussure durante su investigación, más poderosas que las ya referidas acerca de la consciencia del poeta de la combinatoria fónica, aunque también mucho más sutil y púdicamente deslizadas en los cuadernos. La critica de los *Cahiers* ha dado cuenta de las primeras, pero ha omitido estas últimas, para nosotros sin embargo decisivas.

2.3.4. La convicción y la duda. El anagrama sublime

Como hemos visto, Saussure vacila a menudo ante la materialidad de los hechos, que unas veces se le antoja irrefutable, y otras muy frágil. Pero esta duda es la más técnica y,

digamos también, la más epidérmica de las que amenazaron su hipótesis. Por supuesto que fue capaz de comprometerla por entero, pero creemos que existió otra duda de más hondo calado, que más que duda es prejuicio epistemológico y hasta casi deontológico.

Recordemos que, ante la evidencia de las pruebas que indicaban la diseminación consciente de un nombre en el texto, Saussure se planteó cuál era el método de composición del vate anagramista, del mismo modo que, cuando enunció y probó la ley de acoplamiento fónico en la poesía indoeuropea antigua, también postuló un método: una especie de *ábaco* fono-poético, con el que el poeta, sin el recurso todavía de la escritura, podría llevar la cuenta mediante unidades materiales diferenciadas (piedrecillas o, mejor todavía al ser mas maleables, pequeñas varillas de madera o *Stab)* de los sonidos que había empleado en la composición y debía redoblar **(nota 128)**.

Con ello Saussure estaba reformulando consciente o inconscientemente el encadenamiento de las «operaciones» retóricas de la tradición escolar, necesariamente afectadas por la poética anagramática, *phonisante.* Recordemos cómo presenta la labor del poeta:

Résumons les opérations auxquelles, si les résultats que nous avons obtenus sont vrais, devait se livrer un versificateur en poésie saturnienne, pour la rédaction d'un elogium, d'une inscription quelconque, funéraire, ou autre.

1. Avant tout, se pénétrer des syllabes, et combinaisons phoniques de toute espèce, qui se trouvaient constituer son THÈME. Ce thème –choisi par lui-même ou fourni par celui qui faisait les frais de l'inscription– n'est composé que de quelques mots, et soit uniquement de noms propres, soit d'un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres.

Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de *fragments phoniques* possibles qu'il peut tirer du thème; par exemple, si le thème est *Hercolei, il* dispose des fragments *–lei–,* ou *–co–; ou* avec une autre coupe des mots, des fragments *–ol–*, ou *–er–*; d'autre part de *rc* ou de *cl*, etc.

2. Il doit alors composer son morceau en faisant entrer le plus grand nombre possible de ces fragments dans ses vers, par ex. *afleicta* pour rappeler *Herco-lei,* ainsi de suite.

Y así, seis operaciones más (pp. 23-26) de obligado cumplimiento para el poeta que constriñen la textura fónica del verso y del poema entero a partir de un sustrato verbal si no anterior, sí al menos en pie de igualdad con el tema, con la *res* de la composición: con toda razón, pues, *mot-thème.*

Los rétores habían hablado ya de una *electio verborum (*'εκλογή των 'ονόματων) como facultad dependiente del *iudicium y* por lo tanto atinente a la *dispositio,* pero la aplicaban sobre todo a la elección de la palabra más idónea para designar un estado de cosas o una acción entre varias denominaciones posibles, en los casos de sinonimia o multivocidad, que el orador a menudo dejaba a criterio del público **(nota 129)**. El anagrama saussuriano, en cambio, obliga al poeta a realizar una *electio verbi* radical y total, no puntual, y la sitúa como origen y causa de cualquier otra elección acerca de las palabras más adecuadas para la expresión. Y no sólo para el poeta, sino, en la formulación más ambiciosa de Saussure, y prescindiendo «de los refinamientos a los que siempre podría lícitamente aspirar», el anagrama era «acompañamineto habitual», «segunda naturaleza» para «todo latino que tomara la pluma (...) para decir hasta la cosa más insignificante», de manera que era capaz de determinar «la forma que daba a su pensamiento, casi en el preciso instante en que brotaba de su cerebro y justo cuando decidía si plasmarlo en prosa o en verso», era «precupación constante del escritor, faltando la cual no se creería quizás en el derecho de escribir una sola línea» *(LM,* 119-120).

Creemos posible que el anagrama llegara en ocasiones a presentarse ante Saussure como una especie de desmitifica-

dor y por ello terrible y decepcionante *mecanismo tangible de la inspiración,* sobre el que hasta entonces se habría corrido un inexplicable velo de silencio **(nota 130)**.

Saussure se consuela pensando en los efectos saludables para la inspiración de una constricción en apariencia tan arbitraria como el anagrama: la rima. Voltaire y Malherbe, por ejemplo, pensaban que, dándoles rimas nuevas, los poetas alumbrarían ideas nuevas, pero no concebían la creación poética sin la servidumbre de surtir dichas rimas **(nota 131)**. El peso de la tradición, con el ejemplo excelso de los poetas mayores, se encargarían del resto. Precisamente Saussure recuerda al segundo preceptista cuando afirma que «il y a bien des poètes français du XIX^{e} siècle qui n'auraient pas écrit leurs vers dans la forme prévue par Malherbe s'ils avaient été libres» *(LM,* 126-127). Análogamente, «un poète comme Virgile devait voir facilement les anagrammes répandus dans le texte d'Homère (...) et alors, déjà prévenu par la tradition nationale, si l'incomparable autorité d' Homère s'ajoutait, on voit combien il pouvait être disposé a ne pas s'écarter de la règle, et à ne pas rester inférieur à Homère sur un point qui avait paru bon à celui-ci» *(ibid.* 127).

Por esta vía, Saussure llegó a persuadirse de que las constricciones que imponía su anagrama poético a la creación y

que venían a sumarse (y hasta a subsumir) a las del metro y el ritmo no impedían, sino que hasta favorecían la expresión inspirada y sublime. Varias citas de *Les mots* son esclarecedores a este respecto. Dice Saussure a propósito del pasaje *Tempus eras,* en *Eneida,* II, 268-297*,* donde descubre hipografiados los nombres de *Priamides* y *Hector:*

> Moins encore que partout ailleurs on ne peut donc douter que les ressources totales de la poésie ne soient mises en oeuvre, y compris l'anagramme, et quand on voit que le passage est sublime d'un bout à l'autre dans l'expression, ce n'est là pour moi aucune raison de repousser l'anagramme: non plus que je ne vois que les rimes aient empêché les expressions sublimes en poésie française, si elles ne les ont pas, plus d'une fois, inspirés *(LM,* 53).

Y en otro cuaderno de ese mismo grupo de manuscritos, advierte a quien pudiera extrañarse del método de composición del poeta anagramista:

> Et qu'on ne se récrie pas, car plus d'un poète français a avoué lui même que la rime non seulement ne le gênait pas, mais le guidait et l'inspirait, et il s'agit exactement du même fait à propos de l'anagramme. Je ne serais pas étonné qu' Ovide, et Virgile lui-même, aient préféré les passages où il y avait un beau nom à imiter, et une mesure serrée donnée ainsi au vers, aux passages quelconques où ils avaient la bride sur le cou, et où rien ne venait relever la forme qu'ils avaient choisie *(LM,* 127).

No obstante, el elaborado lítotes de la primera cita y la *excusatio non petita* de esta última sugieren que Saussure tuvo que vencer un poderoso escrúpulo, que sólo una vez se deja leer en toda su crudeza:

> Bien autrement que la condition du mètre, une telle loi [la ley del anagrama] domine d'avance toute l'expression et toutes les combinaisons de mots que peut choisir le poète: elle devient fatalement, si elle existe, la base -déplorable en sa nature- mais impossible à fuir en ses effets, qui déterminera presque pour tout passage la forme que donne l'auteur à sa pensée par les mots *(LM,* 134).

El lugar que ocupan estas palabras en el devenir de la investigación saussuriana no es indiferente. Se encuentran en un cuaderno del *Ms fr 3966,* el último de los bautizados por Godel *Anagrammes (los* demás serán *Hypogrammes)* y el último de los que se ocupan de la latinidad clásica (los demás hurgarán en corpus poéticos del latín renacentista y de latinistas contemporáneos).

Se diría que Saussure vence ese escrúpulo molesto en una huida hacia delante: sigue el rastro del anagramatismo sondeando a sus presuntos epígonos, poetas menores que versifican en latín por un prurito cultista, y no profundiza en esa vía del anagrama aliado a la expresión de lo sublime. No hay hipogramas en romance, en los poetas excelsos de las lenguas neolatinas como Dante, Petrarca, Garcilaso, Ronsard,

a lo que parece. ¿Por qué el anagrama debería perpetuarse sólo en latín, cuando en su origen había atravesado fronteras lingüísticas? ¿Por qué no alcanza a la literatura en lenguas romances, tan impregnadas de cultura latina como nos ha demostrado, entre otros, Curtius?

El escrúpulo podemos etiquetarlo con la fórmula «reglamentación del arte» y en lo que hace a las «reglas» que añade el anagrama a la creación poética, quizá quien mejor lo haya expresado aun ignorando la hipótesis de Saussure sea Paul Valéry:

> La puissance des vers tient à une harmonie *indéfinissable* entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont. Indéfinissable* entre dans la définition. Cette harmonie ne doit pas être définissable. Quand elle l'est c'est l'harmonie *imitative,* et ce n'est pas bien. L'impossibilité de définir cette rélation, combinée avec l'impossibilité de la nier, constitue l'essence du vers **(nota 132)**.

Esta armonía aporética e inefable, esta esencia alada y divina de la poesía es la que Saussure temía *explicar.* Hasta cierto punto debía pesarle no ya sólo la armonía *imitativa,* como dice Valéry, que intentó atenuar con esa invención de *paramimo (LM,* 32 y supra, pp. 73-74), sino incluso la propia noción de una cierta *armonía* definible en términos algebraicos: una extrapolación literaria de ese principio lingüístico («Il n'y a pas, il ne peut y avoir d'expressions simples pour les

notions linguistiques. *L'expression simple sera algébrique ou elle ne serait pas»* **(nota 133)** pudo llegar a parecerle insatisfactoria, como demuestra su temprano abandono, tras la euforia inicial, de las leyes de emparejamiento del saturnin.

No sabemos si Saussure osó abrir la *Divina Commedia o Il Canzoniere y* leer en ellos. En cualquier caso, el corpus de textos hacia los que al final de su investigación dedicó sus análisis parecen indicar nítidamente esa vía que decidió no seguir: la de un anagrama *sublime,* producto de una intención verdaderamente *poética* (y no de invocación sagrada, ni de apoyo nemotécnico –como apunta Starobinski **(nota 134)**–, ni de mera *hipo-grafía o* firma del autor en el propio cuerpo del texto, ni de alabanza o vituperio –como parecen ser las formas del anagrama «ingenioso»–, ni tampoco como «llenado» cuasi etimológico (popular) del precario vacío semántico de los nombres propios). Es ese anagrama sublime el que turbaba a Saussure: él, tan convencido de su conciencia minuciosa como de su mecánica implacable, pero a la vez de su carácter subalterno con respecto al verdadero aliento poético, del que sería sólo marco formal, no puede aceptar que lo llene y que lo justifique, que el *parergon* sea todo el *ergon* que arde, que no haya más… ni menos.

Vemos a Saussure debatirse en esta tesitura de su investigación cuando se plantea:

> Seul, ce côté négatif des questions ou objections opposées à l'anagramme peut toucher, qui consistera à dire que -reçue ou non par tradition- tel ou tel poète comme Virgile n'a pas dû raisonnablement s' asteindre à suivre une telle pratique; ou que, quel qu'en fût le caractère, il n'a pu au moins l'accepter que s'il y voyait vraiment un avantage poètique. Devenant plus personnelle à mesure qu'on avance dans le temps, je reconnais que la question se relie alors de près à une *intention poétique,* ce que j' ai nié ou presenté sous d' autres aspects pour la somme des siècles avant cette poésie personnelle *(LM,* 126).

Y en otro cuaderno, se pregunta:

> Comment Naevius, Ennius, Pacuvius, Attius conservaient encore une tradition qui pouvait sembler inviolable à leur époque imitative, je le comprends encore. Comment un Virgile avec son souffle de poésie original malgré tout, un Lucrèce avec sa préoccupation intense de l'idée, un Horace avec son bon sens solide sur toutes les choses, pouvaient-ils s'asteindre en revanche à garder cette relique incroyable d'un autre âge? C'est là ce qui m'échappe, je l'avoue, absolument. Je ne vois autre chose à faire qu'à présenter l'énigme telle qu'elle s'offre.
>
> Je n'ai pas davantage d'explication sur le fait difficile à comprendre ou à croire que pas un seul auteur latin ait écrit *De re metrica, ou* ait parlé généralement de la composition poétique, n'ait l'air de savoir, de *vouloir savoir* du moins, que la base fondamentale d'une composition poétique est de prendre pour canevas les logogrammes d'un nom ou d'une phrase. Cela lorsque dans les

> provinces les plus reculées de l'Empire, à distance de tout centre littéraire, il n'y a probablement pas une seule épitaphe modeste, pas une seule ligne de poésie latine même grossière, aussi bien que celles qui la développent à travers les dédales d'une composition savante, qui ne coure fondamentalement sur l'anagramme *(LM,* 135-136).

No podemos analizar aquí esta objeción puesta en el camino de la teoría, pero confesamos que nuestros rastreos en algunos hitos de la tradición filológica, retórica y poética tanto antigua y medieval como moderna, con no ser demasiado exhaustivos, han demostrado una presencia de fenómenos verbales afines al descrito por Saussure mucho más poderosa de lo que las palabras del maestro hacían suponer **(nota 135)**. En los ejemplos que surtiremos más adelante, y que proceden sobre todo de poetas contemporáneos, nos referiremos brevemente a esa tradición rica en alusiones más o menos explícitas a una pulsión anagramática en la poesía, y tendremos en cuenta ese escrúpulo de Saussure ante la consideración del un anagrama «sublime», aquel que Saussure rozó y abandonó, y que se demostrará como la más radical expresión de su anagramatismo.

Antes de abordar los ejemplos, quisiéramos no obstante plantear algo que nos parece de extraordinaria importancia y que ha pasado a menudo desapercibido para buena parte de la

critica, excepto para un editor minucioso y atento de los textos saussurianos como Peter Wunderli *(WUNDERLI 1972[2],* 134-150): la ideación de la hipótesis anagramática a principios de este siglo, sesenta años antes de su exhumación, era la descripción absolutamente clarividente de muchas poéticas de la Modernidad. Unas, contemporáneas de Saussure –como la de Mallarmé, la de Proust o la de Joyce– eran en su propio tiempo desconocidas o despreciadas por la critica; otras, como las de ciertos experimentalismos –pensamos en particular en Michel Leiris, en Raymond Roussel, en el grupo *Oulipo,* en Francis Ponge– no surgirían hasta los años cuarenta, pero la armonía de algunos de sus principios creativos con las técnicas de la composición anagramática según Saussure son deslumbrantes.

1 El primero en 1907 y el segundo en 1908-9.

2 El conjunto de publicaciones aparecidas en vida de Saussure fueron recogidas en el volumen *Recueil des publications scientifiques de F. de Saussure (Rec.),* en edición de Ch. Bally y L. Gautier (Ginebra-Heidelberg, 1922). De las seiscientas páginas del libro, casi trescientas cincuenta están ocupadas por la *Mémoire* de 1879 y la *Thèse* de 1881.

3 Salvo indicación explícita, citaremos por el *Curso de lingüística general* (en adelante, *CLG),* traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, edición crítica de Tullio de Mauro, Madrid, Alianza Editorial, 1983. No es lugar éste para analizar la fidelidad de la labor de los editores del *Cours* al pensamiento saussuriano, aunque algo diremos al respecto en lo sucesivo. Como es sabido, su material de trabajo fueron los propios apuntes de los alumnos, pues al parecer Saussure «détruisait au fur et à mesure les brouillons hâtifs où il traçait au jour le jour l'esquisse de son exposé». La posteridad saussuriana se ha encargado de matizar convenientemente algunos aspectos de la edición de Bally y Séchehaye, primero con la publicación de las *Sources manuscrites (SM)* por Robert Godel, en 1957 y, ampliada, en 1969, después con la edición italiana de Tullio de Mauro (1967), cuyas abundantes notas, comentarios y críticas han sido adoptados en las ediciones posteriores en otras lenguas, entre ellas la española y la francesa, y por fin con la imprescindible edición crítica del *CLG* a cargo de Rudolf Engler, aparecida entre 1967 y 1974 *(CLG/E).* Nosotros hemos recurrido, además de a estos textos fundamentales y a los que específicamente se refieren a los cuadernos que nos ocupan, a varias biografías inte-

lectuales de Saussure: las de Mounin (1968), Amacker (1975), Culler (1976), Koerner (1982) y Gadet (1987). Hemos tenido en cuenta también las reflexiones a propósito de aspectos generales de la obra científica de Saussure que nos han dejado Bally (1935), Benveniste (1963[1] y 1963[2]) y Godel (1975); así como las abundantísimas colaboraciones del propio Godel, de Engler y de otros destacados expertos en ese cauce de expresión para la posteridad lingüística saussuriana que son los *Cahiers Ferdinand de Saussure (CFS). Y* consideramos del mayor interés las precisiones sobre aspectos puntuales de la lingüística saussuriana ofrecidas por Calvet (1975), Redard (1978), Vallini (1978), Arrivé (1985), Ramón Trives (1993), Chiss & Puech (1994), así como la abundante bibliografía al respecto de Wunderli (1972[4], 1974, 1982 y 1988).

4 Las referencias de dichos trabajos no atinentes directamente al anagrama, pero a menudo de gran interés para su elucidación, pueden ser consultadas en la sección *Otros textos de Saussure* de la bibliografía final.

5 Precisamente Marie de Saussure, ya viuda del maestro, escribió a Meillet, en agradecimiento a su carta de condolencia: «vous savez que rien dans ce domaine [de la lingüística] ne lui était indifférent» *(BENVENISTE,* 124).

6 R. Godel catalogó otro grupo de 26 manuscritos con el nombre de «Métrique védique» *(Ms. fr. 3960 y 3961),* en los que Saussure estudió fenómenos anagramáticos en los himnos del *Rig-Veda. Los* únicos fragmentos de estos cuadernos, junto a un estudio crítico, se hayan disponibles en *SHEPHEARD 1982,* 513-523. Otro grupo de manuscri-

tos imprescindibles para entender la posición sostenida por Saussure en los *Anagrammes* son los 18 que componen el lote *Nibelungen,* catalogados como *Ms. fr. 3958* y *3959*, los cuales sí han merecido una publicación íntegra y una edición crítica en *SAUSSURE 1986.*

7 Cf. en la bibliografía final *STAROBINSKI* 1964, 1967, 1969[1], 1969[2] y 1970*. Les mots sous les mots* contiene la mayor parte de los textos saussurianos sobre el anagrama que emplearemos. En adelante, lo citaremos como *LM.*

8 Debemos al celo de Peter Wunderli *(WUNDERLI 1972[1])* la publicación íntegra del «Primer cuaderno de lectura preliminar», perteneciente al *Ms. fr. 3963,* que constituye sin duda la sección de los *Cahiers d'Anagrammes* más elaborada y ordenada del trabajo de Saussure y que Starobinski edita de forma incompleta. Wunderli proporciona más material de los cuadernos en su monografía sobre el anagrama *(WUNDERLI 1972[2]).* También ofrecen fragmentos inéditos de los *Cahiers* Aldo Rossi, Jean-Michel Rey, Sylvère Lotringer, Carlo Ossola, David Shepheard *(SHEPHEARD 1982* y *1988*) y Aldo Prosdocimi y Anna Marinetti. Starobinski publicó otro inédito de Saussure después de *LM.* Se trata de una edición facsímil de un cuaderno del Ms. fr. 3964, dedicado a la búsqueda anagramática en el Libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio *(Recherches,* 113-146). Un estado de la cuestión del anagrama saussuriano tanto en medios semiolingüísticos como críticoliterarios está disponible en nuestro trabajo «El anagrama saussuriano. Los textos y la crítica», *Signa* 6 (1997), pp. 385-414 y, con mayor extensión y profundidad, en nuestra tesis doctoral editada en soporte informático *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saus-*

sure. Génesis, crítica y tipología, leída en la Universidad de Alicante en abril de 1997.

9 Para las cartas remitidas a Meillet *cf. BENVENISTE,* 89-130 *y JAKOBSON,* 145-154, para la correspondencia mantenida con Bally, *cf. PROSDOCIMI & MARINETTI,* 37-71 *y AMACKER,* 91-134, y para la mantenida con Pascoli *cf. NAVA,* 73-81. Las que envió Meillet en respuesta a la petición de Saussure de servir de «controlador de mi hipótesis» se encuentran en *MINASSIAN,* 351-359. Borradores de las cartas remitidas a Gautier y al director del Colegio de Eton se encuentran en *LM,* 138-139 y 147-148.

10 Debemos a Fernando Lázaro Carreter la más temprana mención del Saussure anagramatista en nuestro ámbito filológico *(Estudios de poética,* Madrid, Taurus, 1979 [1976], p. 10). Después pocas veces más, hasta donde sabemos, se cita o se emplea en el análisis de un texto la teoría anagramática de Saussure. Nos consta que lo hacen César Nicolás («Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado» *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27-28 (1983), pp. 181-201) y Mario García-Page («Datos para una tipología de la paronomasia» *Epos,* 8 (1992), p. 166). La incorporación a manuales de retórica hispánicos de los términos de la hipótesis saussuriana sólo se ha producido muy recientemente, en las obras de Fernando Marcos Álvarez *(Diccionario práctico de recursos expresivos. Figuras y tropos,* 1989), de José Antonio Mayoral *(Figuras retórica,* 1994), de Joan Oriol Dauder y Joan Oriol i Giralt *(Diccionari de figures retóriques,* 1995) y de Helena Beristáin *(Diccionario de retórica y poética,* 1995), quienes sin embargo, excepto en este último caso, no señalan la autoría del descubrimiento.

11 «Los anagramas de Saussure» en el libro de G. Mounin, *La literatura y sus tecnocracias,* México, F.C.E., 1984, pp. 100-108. El artículo de Mounin «Les anagrammes de Saussure» había aparecido en *Studi saussuriani per Robert Godel,* en edición de René Amacker, Tullio de Mauro y Luis J. Prieto, Bolonia, Il Mulino, 1974, pp. 235-241.

12 *JAKOBSON,* 145-154, «Una microscopia del último «Spleen» en *Las Flores del Mal»,* en *Ensayos de poética* México, F.C.E., 1977, pp. 179-200 y «La «poétique phonisante» de Saussure en la actualidad» en R. Jakobson y L. Waugh, *La forma sonora de la lengua,* México, F.C.E., 1987, pp. 212-3.

13 Raúl Rodríguez Ferrándiz, «El anagrama saussuriano: los textos y la crítica», *Signa* 6 (1997[2]), pp. 385-414.

14 Raúl Rodríguez Ferrándiz, «Del anagrama al emblema: la publicidad de los nombres» en las *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: «Mundos de ficción»* celebrado en Murcia en noviembre de 1994. Murcia, Universidad de Murcia, 1996, vol. II, pp. 1.349-1.360.

15 Raúl Rodríguez Ferrándiz (1997[1]), «El mito del signo y signo del mito en Saussure y en Lotman», en Manuel Cáceres Sánchez (ed. lit.), *En la esfera lotmaniana. Estudios en Honor de Iuri Mijailovich Lotman.* Valencia, Episteme. *Actas de la Reunión Internacional* in memoriam *Iuri M. Lotman,* Granada, Universidad de Granada, 1995. Se encuentra en curso de publicación otro trabajo nuestro sobre el anagrama, «Polifonía y policromía del signo: los *Anagramas* y el *Curso de Lingüística General», E.LU.A.*

16 Angel Herrero Blanco, «La «sibilación escrita». Anagramatismo en la poesía de A. Machado», *Bulletin Hispanique,* 98, 1 (1996), pp. 205-219.

17 Jean Starobinski, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure.* Barcelona, Gedisa, 1996. Traducción de Lía Varela y Patricia Willson.

18 Con todo, esta traducción adolece de varios defectos que consideramos graves. En primer lugar, es objetable la decisión editorial de ofrecer al lector hispánico, tras veinticinco años desde la edición original en francés, una pura y simple versión de *Les mots sous les mots* que carece tanto de estudio introductorio o al menos justificación editorial como de la recomendable actualización bibliográfica. La edición de Gedisa traduce hasta la contraportada de la de Gallimard, y no nos presenta el texto más que con el prólogo de entonces del propio Starobinski. En cuanto a la traducción en sí, peca en general de demasiado literal y, en ocasiones, es pedestre. En otras, nos parece que comete errores de bulto: la expresión saussuriana *factice* (Gallimard, p. 31), que quiere decir «facticia, artificial», es traducida por *ficticia* (Gedisa, p. 29), y son otras varias las inexactitudes del mismo tenor.

19 Entre junio y agosto de 1906 Saussure remitió nada menos que diez cartas a Bally a propósito de sus investigaciones sobre el saturnio y sobre los anagramas en los versos homéricos, siendo respondido a vuelta de correo por su discípulo. Mientras Saussure hizo de Bally, y en menor medida de Gautier, conocedores puntuales de los textos y los análisis en pormenor, a Meillet le reservó en cambio una panorámica más sintética y también más meditada, como lo muestra la carta

del 23 de septiembre de 1907 en la que, más de año después de su estudio intensivo del saturnio, el maestro resume y ordena con un rigor casi de pre-publicación las fases de la investigación.

20 Louis Havet había publicado en 1880 su tratado *De Saturnio, latinorun verso inest reliquiarum quotquot supersunt sylloge.* En cartas a Meillet del 17 de diciembre de 1907 y del 8 de enero de 1908, Saussure dice estar preparando un artículo para los *Mélanges Havet,* en homenaje al latinista, aunque dicha contribución finalmente no se produjo. Desconocemos por tanto si ese proyectado artículo, cuyo anuncio acompaña a nuevos descubrimientos sobre el anagrama que Saussure confía a Meillet, habría sido concebido como la presentación de la teoría a la comunidad científica.

21 Se trata del fragmento 7,6 de la edición de los *Carmina epigraphica* de Buecheler. El epitafio, según Ernout, es posterior al año 200 atendiendo a la modernidad de su grafía, a pesar de que Lucio Cornelio Escipión vivió casi un siglo antes, siendo consul en el 298 y censor en el 290. Se compone de un título incompleto trazado con minio y de una inscripción de cuatro líneas que contiene seis saturnios:

[L. Corneli]o Cn, f. Scipio

Cornelius Lucius Scipio Barbatus
Gnaivod patre prognatus, fortis vir sapiensque,
Quoius forma virtutei parisuma fuit
Consol censor aidilis quei fuit apud vos,
Taurasia Cisauna Samnio cepit
Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit.

[Lucio Cornelio Escipión, hijo de Gneo: Cornelio Lucio Escipión *Barbatus,* hijo de Gneo su padre, hombre valeroso y sabio cuya belleza igualó a la virtud, que fue entre vosotros cónsul censor edil, tomó Taurasia y Cisauna en el Samnio, somete (*sic*) toda la Lucania y toma (*sic*) rehenes.]

22 La hipótesis del acoplamiento fónico como principio rector de la poesía, al menos de la latina, es sorprendente si atendemos a las fuentes antiguas. Quintiliano por ejemplo rechaza como *vitium* las colisiones y reduplicaciones de consonantes y vocales en la poesía. Eva H. Guggenheimer, que recoge esta y otras autoridades como Varrón, la *Rhetorica ad Herennium,* Marciano Capella, etc., concluye a este propósito:

> Thus, with exceptions, random clusters and cumulations of sound in classical quantitative poetry must be considerad as *vitium.* But are nos alliteration and assonance poetic devices» Although it may be argued that, on the strenght of poetic licence, unsystematic sound repetitions in poetry need nos constitute *vitium* and aven might recuit in onomatopoetic affects, the fats remains that random repetitions of sounds in anciens literary theory are defended rather than recommended and nevar are included among the downright devices of decoration.
>
> > While the aesthetic value of metrically and rhythmically effective sound repetitions is well documentad in anciens literary criticism, there is little evidence for the aesthetic value of «alliteration» and «assonance» in the modern sense. This lack of evidence suggests that such affects in quantitative poetry must be appreciated with caution.

En *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry,* Mouton, The Hague-Paris, 1972, pp. 56-57. No obstante, Guggenheimer defiende en su libro, en asombrosa sintonía con la hipótesis anagramática, que no parece conocer, que las repeticiones fónicas en la poesía antigua, en particular en la latina, eran sistemáticas y respondían a patrones convencionales *(Cf. infra,* p. 105, en nota).

23 Isidoro de Sevilla proporciona noticias interesantes acerca de estas *notae* o siglas *(Etimologías,* I, 22-25). Según dice, fue Ennio -objeto precisamente de búsquedas anagramáticas fecundas por parte de Saussure, sobre todo en sus fragmentos teatrales- quien las creó, en número de mil cien, y más tarde debemos a Séneca -otro practicante del anagrama, según documenta Saussure con análisis de versos de sus tragedias *(LM, 111-114)*- el que las reuniera, clasificara y aumentara su número, componiendo una obra que recogía unas cinco mil. Isidoro explica su etimología diciendo que «estas siglas se llaman *notas,* porque con unas abreviaturas particulares *anotan* las palabras y las sílabas, y lo mantienen para *noticia* de los lectores. Los expertos en esta materia reciben el nombre de *notarios».* Isidoro distingue entre las siglas vulgares, las jurídicas (S.C.= *Senatus Consultum,* R.P.= *respublica,* K.K.= *calumnias causa,* etc.), las militares (una *T* delante del nombre indicaba que era un superviviente; en cambio junto al nombre del caído se colocaba una Θ, abreviatura de θάνάτος y grafema de gran eficacia simbólica, ya que «esta letra presenta en su mitad una cuchillada, es decir, una señal de muerte») y las epistolares. De estas últimas dice:

> También nuestros antepasados utilizaban notas secretas en su correspondencia para poder mantener oculto a un tercero cuanto mutuamente deseaban transmitirse por la escritura. De ejemplo nos sirve Bruto cuando escribía en clave lo que se proponía realizar, e ignoraban todos lo que aquellas letras querían decir. También César Augusto le escribía a su hijo: «Dado que innumerables son las cosas que a menudo acontecen, conviene que mutuamente nos las comuniquemos por correspondencia, y que ésta sea secreta. Si te parece bien, convengamos entre nosotros el código siguiente: cuando debamos escribirnos algo, en lugar de la letra que deberíamos utilizar, empleemos la siguiente: en lugar de a, b; en lugar de b, c; y así sucesivamente, las restantes letras; al llegar a la z, emplearemos aa».

24 *WUNDERLI 1972*[1]*,* 209. *Verso,* al fin y al cabo, es etimológicamente «lo que da la vuelta», «lo que se repite», aunque San Agustín, en una apreciación quizá más afín a la asimetría que introduce el residuo -a la postre *anagramático-,* lo define por antífrasis como aquello que precisamente no vuelve exactamente igual, a diferencia del metro. Dice Agustín lo siguiente *(De musica* V, 4. Firenze, Sansoni, 1969, pp. 421-2):

> Non credo che il verso sia stato così chiamato, come ritengono alcuni, dal ritorno a capo del ritmo stesso sulla base di una fine determinara, sì da far risalire il termine al gesto di coloro che si voltano indietro *(vertunt)* mentre ritornano per la via percorsa; poichè ciò appare comune al verso ed anche al metoi, che versi non sono: il nome deriva forse piuttosto del contrasto. Come i grammatici

chiamarono verbo deponente quello che non depone la lettera *r,* ad esempio *lucror e conqueror,* così quel metro che risulta di due membri, nessuno dei quali viene collocato in luogo dell'altro in ossequio alla legge dei ritmi, viene chiamato verso appunto perchè non può essere rivolto indietro.

Para un estudio de la asimetría en el texto poético, *cf.* Michael Shapiro, *Asymmetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry,* North-Holland Pub.Co., Amsterdam-New York-Oxford, *1976.*

25 *PROSDOCIMI & MARINE7TI,* 47-48 *y* aquí, *supra,* p. 30. Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar lo traducen así: «Prefirieron morir en sus puestos/a volver sin honor junto a sus compatriotas». *Antología de la poesía latina.* Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 13.

26 Según Terencio, Nevio y Plauto colaboraron en la composición de la obra *Colax y* su amistad parece estar atestiguada por un pasaje del *Miles gloriosus* en el que Plauto protesta por el encarcelamiento de Nevio, portavoz, como él mismo, de la ideología democrática. Precisamente el verso saturnio *tipo* según un gramático de la época de Nerón, DABUNT MALUM METELLI NAEVIO POETAS, es la respuesta un tanto ambigua de los Metellos a los ataques políticos de Nevio («Los Metellos apalearán al poeta Nevio» o «Los Metellos harán un favor al poeta Nevio», dependiendo de la cantidad de MALUM). Nevio, por su parte, había dicho también en verso saturnio FATO METELLI ROMAE FIUNT CONSULES, es decir, «Por desgracia los Metellos son nombrados cónsules». Nevio murió en el destierro, según parece, no sin antes componer un «Epitafio de sí mismo», como también hizo el propio Plauto.

27 *WUNDERLI 1,* 206. Dice Saussure: «Il y a une visible correspondance entre les éléments qui restaient en souffrance à la suite du vers I (p,1, t, a, o, u) et l'exacte répétition de ces six éléments au vers II, où ils sont laissés en nombre impair pour que la compensation s'accomplisse». No obstante, acto seguido admite que «la compensation n'est pas rigoureusement exacte», pues el primer verso deja otros sonidos sin su correlativo además de esos que recubre perfectamente el residuo del segundo. Supone que habrían de compensarse a partir del residuo de un verso anterior, que no conservamos (207-208). Saussure descubrirá más tarde abundantes pruebas de anagramatismo en las comedias de Plauto, algunos de cuyos versos analizados envía a Meillet en una carta fechada el *8* de enero de 1908. *Y* así, la última escena de *Trinummus* hace resonar con insistencia el nombre *Lesbonicus,* en particular en el fragmento *S**oni**tu **b**enevo**le**ns am**icus**, y* además Saussure asegura a Meillet que «les fins de pièces portent, dans les 3 ou 4 dernières vers, le nom de la pièce en anagrammes, comme *Trinummus, Menaechmi,* etc.». *BENVENISTE, 118-119.*

28 La *anafonía* viene ilustrada por «M**o**rs perf**e**c**i**t t**u**a ut essent», parte de un verso saturnin que reproduce en su estricto orden la vocales del nombre CORNELIUS. *LM, 29.*

29 Esa dificultad no es tanta, como comprende muy bien Saussure en otra parte del 1er *cahier,* si se considera que ambos fenómenos, en esencia, están emparentados por un común «analyse de la substance phonique des mots (soit pour en faire des séries acoustiques, sous pour en faire des séries significatives lorsqu'on allude à un certain nom)» *LM,* 39. Saussure también habla de una común « preoccupa-

tion *phonique»,* que para el emparejamiento de sonidos sería «interne et libre» y para el anagrama de un nombre, «externe» *LM,* 34.

30 Esta exposición tripartita del fenómeno (acoplamiento monofonemático, polifonemático y anagrama de un nombre) la ofrece Saussure en la carta a Meillet que acompaña el envío de los primeros cuadernos, fechada el *23-IX-1907* pero enviada dos semanas después *(BENVENISTE,* 109-111*).* Por contra, el *1er cahier,* que escribió poco antes, en el verano de 1907*,* no hace ninguna alusión al *difono.* Peter Wunderli afirma con acierto que «la loi des polyphones qui, à l'origine, formait le lien entre ces deux conditions, semble avoir été par la suite absorbée par la loi des anagrammes. Car la théorie des anagrammes de Saussure repose essentiellement sur les diphones.» *Cf.* «Saussure et les anagrammes» *Travaux de Linguistique et Littérature* vol. X, 1 (1972), p. 39.

31 Dificultades insalvables que fueron puestas claramente de manifiesto por Françoise Rastier, *(1970),* «À propos du Saturnien», *Latomus, XXIX, 1 ,* pp. 3-24.

32 Livio Andrónico, *Odissia,* vv. 18, 1 y 2. Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar traducen el dístico: «Siéntate ahí y espera a que me veas,/conduciendo mi carro, volver a casa». *Op. cit.* p. 13.

33 Se trata de lo que Saussure llamará *anagramas criptográficos,* definiéndolos como aquellos que «se rapportent à des noms ou à des mots qui ne sont pas prononcés au cours de la pièce».

34 G.B. Pighi *(Le versificazioni latine anteriori alla metrica ellenistica)* confirmó mucho más tarde, en 1964, el parentesco formal entre

el saturnio y la métrica germánica y céltica casi mil años posterior, señalando para ambas tradiciones que «...v'ha una parte notevole l'allitterazione, come elemento fonetico atto a isolare e rivelare la parola ritmica». Citado por Paolo Valesio, *Struttura dell'allitterazione,* p. 35.

35 Precisamente en su calidad de reputado sanscritista, Saussure fue requerido por el psicólogo Théodore Flournoy para intervenir en un apasionante caso de glosolalia, el de Hélène Smith, que en 1905 atrajo el interés de los pioneros del naciente psicoanálisis. Una de las personalidades que asumía la médium en sus trances era la de una princesa hindú del siglo XIV de nuestra era, y la lengua que empleaba era sanscritoide. Saussure asistió a varias sesiones mediúmnicas al objeto de transcribir las palabras de la medium e interpretarlas, así como valorar el grado de conocimiento del sánscrito que demostraban. *Cf*. Lepschy (1974), Todorov (1981), y nuestra tesis doctoral, IV, 1.1.1, pp. 445-457.

36 En 1967 Raymond de Saussure, hijo del sabio ginebrino, vendió a la *Hougton Library* de la Universidad de Harvard un conjunto de casi mil folios manuscritos procedentes de las gavetas de su padre a instancias de Roman Jakobson, a la sazón profesor en dicha Universidad. Ese material estaba inédito, y una porción muy considerable de él la componían minuciosos estudios indológicos que especulaban sobre la extraña pervivencia milenaria, exclusivamente oral, de los textos sagrados védicos. Sólo una corta selección de estos escritos de Saussure fue publicada en 1993 *(PARRET,* 179-234). Entre los textos de Harvard se encontraban, además, el famoso *Essai pour ré-*

duire les mots du grec, du latin et de l'allemand à un petit nombre de racines, escrito por Saussure a los catorce años *(cf. CANDAUX, 1975 y SAUSSURE, 1978)* y las primeras reflexiones de Saussure sobre los fonemas, editadas por Jakobson *(JAKOBSON,1969).*

37 De las cuatro compilaciones de textos védicos conservadas, el *Rig-Veda* o «Veda de las estrofas» es la más antigua, datándose entre los siglos XII al X a. de C. Se trata sin duda del documento más antiguo de las literaturas hindúes y se compone de unos mil himnos a las divinidades brahamánicas.

38 E incluso hallamos la prefiguración de la noción de *mannequin (cf. infra,* p. 69) que parece no derivarse en origen del verso saturnio, sino de los himnos védicos:

> A remarquer -ce qui est peut-être une règle- que la pièce *commence par A* et finit par *ah*, comme le mot-thème *A-ngir-ah.*
>
> (…)
>
> Dans l'hymne *Agnim idê,* pt-être de même l'ê final de l'hymne <qu'on arrête au 8e ou au 9e vers c'est ê> correspond à: *A-gn-ê!* (p. 519).

39 Los himnos dedicados en el Rig-Veda a *Agni Angiras,* dios del fuego, emplean la expresión *girah* (los cantos) *anga* (conjunción). *LM,* 36.

40 En términos retóricos se trata de la figura morfosintáctica del *políptote* (o con leves matices, la *annominatio o figura etymologica),* que consiste en emplear una misma palabra en un enunciado breve en

distintas funciones o formas. En este caso se produce asociada a la posición inicial de verso, es decir, de *anáfora versal.*

41 El indianista Louis Renou afirmaba en los años cincuenta, en sintonía con las impresiones todavía inéditas de Saussure: «Que la réflexion sur l'œuvre se confonde avec le contenu même de cette œuvre, le fait ne saurait trop nous surprendre dans l'Inde sanscrite où nous voyons si souvent -notamment en grammaire, mais point seulement dans ce domain- que la matière dont les choses sont dites comporte une valeur didactique presque au même degré que le fond» (...) «la description, la narration, l'expression des sentiments sont assujettis à une minutieuse sélection, pour laquelle il convient d'équilibrer habilement les ressources de la langue, le maniement des composés nominaux et des suffixes, le choix esthétique du vocabulaire, le jeux des syllabes susceptibles de former une sorte de rime (intérieur ou finale) ou une allitération (...) La convention n'est pas seulement dans la forme; elle est aussi dans le sujet, puisque seuls sont admis certains récits de type épique, certaines scènes mythologiques, certains motifs de la vie galante, héroïque, religieuse». Citado por Todorov, *Les genres du discours,* pp. 296-7*.*

42 Algunas observaciones del sanscritista Louis Renou sobre el ritual de la recitación de los textos védicos pueden ponerse en relación con las palabras de Saussure: «En el tantrisme se utilizan sílabas más o menos arbitrarias, llamadas *bija* o «gérmenes», porque contienen en germen la forma física del dios o, según también se dice, porque constituyen el germen de la realización, y su sentido profundo sólo se revela al iniciado». *(El hinduismo,* Barcelona, Paidós, 1981, p. 80).

43 *Cf.* Enrico Castelli (ed.), *L'analyse du langage théologique. Le nom de Dieu. Actes du colloque organisé par le Centre international d'Études humanistes et par l'Institut d'Études philosophiques de Rome,* (Roma, 5-11 de enero de *1966),* Paris, Aubier, *1969.* Starobinski dio a conocer en esta sede precisamente una parte del *corpus anagrammaticum* saussuriano entonces inédito: el análisis del *Vaticinium «Aquam Albanam»* que recoge Tito Livio *(STAROBINSKI, 1969²).*

44 *Cf.* Émile Benveniste, «La blasphémie et l'euphémie» en Enrico Castelli (ed.), *L'analyse du langage théologique. Le nom de Dieu,* pp. 71-73. El autor señala el especial estatuto perlocutivo del nombre del dios:

> Il faut prêter attention à la nature de cette interdiction [interdiction biblique de prononcer le nom de Dieu] qui porte non sur le «dire quelque chose», qui serait une opinion, mais sur le «prononcer un nom» qui est pure articulation vocale. C'est proprement le tabou linguistique: un certain mot ou nom ne doit pas passer par la bouche. Il est simplement retranché du registre de la langue, effacé de l'usage, il ne doit plus exister. Cependant, c'est là une condition paradoxal du tabou, ce nom doit en même temps continuer d'exister en tant qu'interdit. C'est ainsi, en tant qu'existant-interdit, qu'il faut également poser le nom divin, mais en outre la prohibition s'accompagne des plus sévères sanctions, et elle est reçue chez des peuples qui ignorent la pratique du tabou appliqué au nom des défunts. Cela souligne plus fortement encore le caractère singulier de cet interdit du nom divin.

Es decir, que «on blasphème le *nom* de Dieu, car tout ce qu'on possède de dieu est son *nom».* Además explica Benveniste que el eufemismo corrige y desarma la expresión blasfematoria operando una serie de modificaciones, como la sustitución del nombre del dios por un término inocente, su desfiguración por aféresis, asonancia o paronimia o la creación de un nombre sin sentido para suplantarlo. Según el autor «la blasphémie subsiste donc, mais elle est masquée par l'euphémie qui lui ôte sa realicé phémique, dont son efficacité sémique, en la faisant littéralement denuée de sens. Ainsi annulée, la blasphémie fait allusion à une profanation langagière sans l'accomplir et remplit sa fonction psychique [de *décharge émotive]* mais en la détournant et en la déguisant». Hay versión castellana: «La blasfemia y la eufemia» en Émile Benveniste *Problemas de lingüística general II,* México, Siglo XXI, 1989 [1977].

45 Como se recordará, tanto en los análisis de saturnios como de himnos védicos se hablaba de anagramas y de nombres propios, pero en fechas sin duda posteriores al verano de 1906 en que Saussure remite estas cartas a Bally.

46 Saussure no señala la procedencia del verso y tampoco lo hacen sus editores mayores, Starobinski y Wunderli. Lo hemos localizado en la *Odisea,* XI 400 y 407. El canto XI es la *Nékuia* o evocación de los muertos, y el pasaje al que pertenece el verso analizado por Saussure relata precisamente el encuentro de Ulises en el Hades con el fantasma de Agamenón, asesinado por Egisto y Clitemestra a su vuelta de Troya. Ulises desconocía esta circunstancia, y por ello pregunta a Agamenón «¡Atrida gloriosísimo, rey de hombres, Agamenón! «Cuál

hado de la aterradora muerte te quitó la vida» «Acaso Poseidón te mató en tus naves, *desencadenando el fuerte soplo de terribles vientos,* o unos hombres enemigos acabaron contigo en la tierra firme». Agamenón le contesta, repitiendo literalmente sus palabras –de ahí que el verso hipogramático se repita–: «Ni Poseidón me mató en las naves *desencadenando el fuerte soplo de terribles vientos,* ni hombres enemigos acabaron conmigo en la tierra firme...».

47 Saussure sin duda está pensando en el pasaje de la *Odisea* en que Circe advierte a Ulises del peligro que le acecha al paso de su embarcación por el estrecho entre Escila y Caribdis, diciendo de ésta que «sorbe la turbia agua y tres veces al día la echa afuera y otras tantas vuelve a sorberla de un modo horrible», y del relato que hace el héroe de su travesía: «pasábamos el estrecho llorando, pues a un lado estaba Escila y al otro la divina Caribdis, que sorbía de horrible manera la salobre agua del mar. Al vomitarla dejaba oír sordo murmurio, revolviéndose toda como una caldera que está sobre un gran fuego, y la espuma caía sobre las cumbres de ambos escollos. Más apenas sorbía la salobre agua del mar, mostrábase agitada interiormente, el peñasco sonaba alrededor con espantoso ruido y en lo hondo se descubría la tierra mezclada con cerúlea arena». *Odisea,* XII. Traducción de Luis Segalá.

48 *Ms fr 3958-3959 NIBEL UNGEN (*18 cahiers; dossier de notes), en *GODEZ, 5-11.*

49 *Nos* referimos en particular a «Origin de quelques noms de lieux de la région genevoise» y «Les Burgondes et la langue burgonde en pays roman», comunicaciones presentadas por Saussure en la *Socie-*

té d'Histoire et d'Archéologie de Genève y publicadas en el *Bulletin* de dicha sociedad en los años citados. *Cf. PROSDOCIMI, 42-45.*

50 El gusto por la aliteración inicial ha perdurado en la poesía de las lenguas anglosajonas. Recordemos sólo unos versos de la *Balada del viejo marinero* de Coleridge que aliteran (y riman):

> The fair breeze blew, the white foam flew,
> The furrow followed free;
> We were the mirst that ever burst
> Into that silent sea.

51 Jakobson ha utilizado esa etiqueta para definir toda la especulación anagramática saussuriana. Cf. «Saussure's *poétique phonisante* seen from today» en R. Jakobson y L. Waugh: *The Sound Shape of Language,* Berlin, Mouton de Gruyter, 1987, pp. 24 y 25. Hay traducción: *La forma sonora de la lengua,* México, F.C.E., 1987, pp. 212 y 213.

52 El *Cantar de Hildebrand* que se conserva es un fragmento de sesenta y ocho versos de una obra más extensa, hallado en un manuscrito del siglo IX del monasterio de Fulda, cerca de Kassel. Está escrito en verso aliterado y su versificación es rudimentaria. Cuando a principios del siglo XIII fue escrito en Austria el *Cantar de los Nibelungos,* la lengua había cambiado tanto que el poeta de *Hildebrandslied* no hubiera descifrado una estrofa del *Nibelungenlied.* Quizá no hubieran sospechado que estaba en verso. El *Nibelungenlied,* de hecho, ya no emplea la aliteración, sino la rima, siendo las estrofas de cuatro versos largos que riman en pareados.

53 Para la explicación de estos términos, *Cf. infra,* pp. 59-75.

54 Otfrido de Wissemburg fue alumno en Fulda del más excepcional autor de laberintos y de *carmina figurata* del renacimiento carolingio, *Rabano Mauro.* El mismo Otfrido entretejió acrósticos nominales en los versos de dedicatoria de su Evangelio a ciertos notables de la corte y el clero de su tiempo, como también hará, ya en el siglo X y en España, el monje Vigilán en el monasterio riojano de San Martín de Albelda en sus poemas figurados, sin duda imitando también los *carmina figurata* de Rabano Mauro. Sobre las composiciones de Vigilán, cf. José Romera Castillo, «Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispano-latino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* Madrid, S.E.L.G.C., 1980, pp. 138-156.

55 La primera en «El mito del signo y signo del mito en Saussure y en Lotman», en Manuel Cáceres (ed, lit.) *En la esfera lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijailovich* Lotman. Valencia, Episteme, 1997, y la segunda en nuestra tesis doctoral *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure,* I, 2.1.4 II, pp. 68-75.

56 Starobinski, en el tercer capítulo de su libro, que titula *La question de l'origine,* recoge un texto donde Saussure propone algunas hipótesis sobre el origen del anagrama:

> La raison *peut avoir été* dans l'idée religieuse qu'une invocation, une prière, un hymne, n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte.
>
> (Et dans cette hypothèse l'hymne funéraire lui-même au point de vue de ses anagrammes est déjà une extension de ce qui était entré dans la poésie par la religion.)

> La raison *peut avoir été* non religieuse, et purement poétique: du même ordre que celle que préside ailleurs aux rimes, aux assonances, etc.
>
> Ainsi de suite. De sorte que la prétention de vouloir dire à aucune époque *pourquoi* la chose existe va au-delà du fait et n'as pas beaucoup plus de raison de se poser à propos de la poésie épique que pour tout autre si on admet un enchaînement historique, ou plutôt une chaîne dont nous ne connaissons pas même le premier anneau d'une façon certaine.

57 La *terminología* del Saussure anagramatista no sólo queda expuesta en la sección con el epígrafe *Terminologie* del *1er cahier (LM,* 27 y WUNDERLI I, 203-204), sino diseminada en muchos cuadernos pertenecientes a grupos de manuscritos distintos y por lo tanto a momentos distintos de maduración de la teoría. Debemos a Starobinski la presentación conjunta y articulada de estos textos dispersos en dos capítulos de su libro *Les mots sous les mots:* «Le souci de la répétition» (pp. 27-33) y «Le diphone et le mannequin» (pp. 43-55), aunque para nuestra propia reconstrucción recurriremos a otros textos relevantes no recogidos en *LM.* Peter Wunderli incluyó en su monografía de 1972 una exposición de la terminología del maestro, aunque no abordó el anclaje en la tradición retórica de los términos saussurianos (sabemos que Saussure era muy escrupuloso en lo que hace a la propiedad etimológica de sus creaciones), el cual nos parece fundamental para comprender el alcance de su propuesta y calibrar su grado de originalidad, y tampoco pudo disponer de materiales esenciales publicados con posterioridad.

58 «En recevant vos lignes, où vous renouvelez si aimablement l'offre de lire es feuilles sur l'anagramme homérique...» *(BENVENISTE,* 108). «Je termine ma lettre en vous annonçant que j'ai un nouveau cahier considérable d'anagrammes tirés cette fois de Lucrèce.» *(Ibid.,* 116). «Le «retard» dont vous parlez à propos des cahiers d'anagrammes n'existe pas.» *(Ibid.* 117).

59 Así lo hace ya desde la carta a Bally del 17 de julio de 1906, en la que, tras envíos anteriores a su alumno sobre posibles interpretaciones métricas que dieran cuenta de la dificultad del saturnio, Saussure cae en la cuenta de que «il fallait à tout prix résoudre le problème de l'Allitération», pues, al no conformarse ésta a los ictus ni a los acentos de las palabras, «il restait là un point trouble qui, tant qu'il ne serait pas éclairci, laissait une arrière-pensée sur la justesse de la solution métrique» *(PROSDOCIMI & MARINETTI,* 46). Según los editores de esta carta, la solución *aliterativa* al verso saturnin tiene como modelo directo la aliteración germánica o *Stabreim:*

> L'alliterazione germanice era una latenza presente a ogni indoeuropeista dell'epoca e specificamente doveva essere presente a Saussure che aveva da poco professato un corso di filologia germanice e che, da due anni, si occupava di leggende germaniche, con interruzione per il nuovo interese sul saturnin, per poi reprenderle dogo l'abbandono (p. 53).

Según Prosdocimi & Marinetti, «il verso germanice lleve essere stato la chiave per l'inizio degli anagrammi nella «allitération cachée», e quindi negli squilibri fenece tra emistichi» (pp. 53-54).

60 En el cuaderno que tituló *Terminologie,* Saussure precisa ya que por un lado cabe distinguir el *anagrama y* la *anafonía* (anagrama imperfecto), que buscan la imitación de una palabra dada, y por otro el dominio «également à considérer, où les syllabes se correspondent sans cependant se rapporter à un *mot»,* dominio que llama de las *armonías fónicas,* «ce qui comprend toute chose comme allitération, rime, assonance, etc.» *(LM,* 27).

61 En otra carta posterior también dirigida a Bally, la del *7* de agosto, Saussure propone fugazmente, como vimos, el término *vers-thème,* aunque con un sentido diverso: serían todas las letras de un verso las que entrarían en la permutación anagramática para surtir el material fónico de los versos sucesivos *(AMACKER,* 114-115).

62 El editor de Saussure define así el método anagramático: «le «discours» poétique ne sera donc que la seconde *façon d'être* d'un nom: une variation développée qui laisserait apercevoir, pour un lecteur perspicace, la présence évidente (mais dispersée) des phonémes conducteurs», y compara la labor de este intérprete ideal que reconoce y reúne las sílabas directrices con «Isis réunissant le corps dépecé d'Osiris» (p. 33). Quizá convenga recordar que Isis en Egipto, como su correspondiente griega, la Démeter-Ceres de los misterios eleusinos, es la divinidad del encantamiento por la palabra. Isis recibe a menudo el epíteto de «la dueña de las palabras mágicas», por las que habría de operar la reconstrucción de Osiris.

63 Jakobson encabezó muy oportunamente un estudio sobre las estructuras subliminales en la poesía precisamente con esta cita de los

Cahiers d'Anagrammes. «Structures linguistiques subliminales en poésie» en *Questions de poétique,* Paris, Seuil, 1973, pp. 280-292.

64 R. Jakobson «La primera carta de Ferdinand de Saussure a Antoine Meillet sobre los anagramas» en *Obras selectas,* vol. 1, p. 152. Jakobson acerca la antinomia de lo fortuito y lo premeditado a las antinomias del *Cours,* afirmando que «en los dos casos, Saussure pone de relieve las contradiccions irreconciliables al presentar la síntesis con una clarividencia extraordinaria, pero queda al mismo tiempo encadenado por los presupuestos de su ambiente ideológico, que le impiden sacar partido de sus propias intuiciones» (p. 151).

65 El escenario del inconsciente se vuelve idóneo para la producción poética anagramática si consideramos algunos fenómenos de asociacionismo verbal, que el propio Saussure rozó en su descripción de las relaciones asociativas en el tercer *Cours y* que fueron abordados clínicamente por Freud (tanto en la *Interpretación de los sueños* como en *Psicopatología de la vida cotidiana y* en *El chiste y su relación con lo onconsciente,* en casi total contemporaneidad con la redacción de los *Cahiers d'Anagrammes) y,* fuera ya del dominio patológico, en tanto hecho sistemático de la vida psíquica, por Jung *(Studies in Word Association).*

66 «Un nom comme *Vergilius,* découpé par diphones, donne 9 diphones possibles: *ve-er-rg-gi-il-lii-u-us,* et si l'anagramme est d'une correction absolue, il exécutera tous les neuf» *(BENVENISTE, 111).* Saussure lo dice también con otras palabras: «Il s'agit de répéter *au moyen de groupes de 2 éléments* semés à travers un vers ou deux...le mot qui est pris pour thème» *(WUNDERLI 1972[2],* 51).

67 El logograma es, decididamente, el término saussuriano más sensible al contenido, al sentido, a la faz temática del *mot-thème,* que ha de ser central en el pasaje donde es parafraseado fónicamente, y así lo recalca Saussure en la justificación etimológica del término: el logograma «indique l'unité du sujet, du motif, et, à ce point de vue, se trouve cesser d'être chocant dans sa partie Logo- qui n'a plus à être prise nécessairement au sens de *mot phonique,* ni même de mot: c'est un «gramme», gramma, autour d'un sujet qui inspire l'ensemble du passage et en est plus ou moins le *logos,* l'unité raissonable, le *propos».* En cambio el antigrama atañe sólo a la ejecución completa y minuciosa, desde un punto de vista exclusivamente formal y fónico, de todos los segmentos anagramáticos: «un passage est caractérisé par tel ou tel *logogramme,* ce qui n'empêche pas de parler plutôt *d'antigramme* quand on en vient au détail de la corrélation avec le mot à reproduire» *(LM,* 32-33). Sin embargo, en otros pasajes no recogidos por Starobinski, sino por Wunderli, el logograma parece identificarse con el antigrama: «le principe selon lequel se construit un logogramme, quand il est exécuté par syllabes, est d'une grande simplicité. Il s'agit de répéter *au moyen de groupes de 2 éléments* semés à travers un vers ou deux...le mot qui est pris pour thème» *(WUNDERLI 1972*[2]*,* 51).

68 Por su parte, el *Grand Larousse de la Langue Française* declara que es un «nouveau mot que l'on forme en changeant de place les lettres d'un mot, sans en ajouter ni en retrancher aucune». Ronsard proporciona un bello ejemplo: «Marie, qui voudroit vostre beau nom tourner/Il trouveroit Aimer: aimezmoi donq, Marie» (5) (en Ronsard *Continuation des Amours* en *Oeuvres complètes* Paris, Droz, 1934, t. 7, p. 123. Además, la *Enciclopedia Espasa Calpe* indica su etimología

(ana, «cambio» *y gramma,* «letra») y lo define como «transposición de las letras de una palabra o frase, de la que resultan otras distintas», precisando que en su empleo literario «no debe omitirse ni añadirse ninguna letra extraña a los elementos sobre los que se construye el anagrama».

69 *Apud* Jean-Claude Lebensztein, *La Fourche,* Paris, Gallimard, 1972, p. 31.

70 *Op. cit.,* pp. 31-32.

71 *Cf.* Francis Goyet, «La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu propre au genre démonstratif», *Poétique* 12 (46), 1981, pp. 229-246.

72 Según el *Diccionario de terminología gramatical griega* de Vicente Bécares Botas, el término παρπάγραμμα está constatado ya en la *Rétorica* de Aristóteles, donde leemos: τά δέ παρά γράμμα ποιει ούχ 'ό λέγειν αλλ'ό μετατρέχει 'όνομα (1412a, 32). El *paragrama* aristotélico se refiere a un juego de palabras -así traduce la expresión Antonio Tovar- que enuncia algo «que no es como esperaba el oyente», como cuando se dice «"caminaba llevando en los pies *sabañones"* mientras que uno esperaba que dijera no sabañones, sino *sandalias». Es* decir, una alteración acaso leve de la palabra esperable en un cierto contexto, la cual «dice no lo que dice, sino lo que el nombre varía». Aristóteles precisa que es un recurso emparentado con las parodias de las piezas cómicas, y apunta que para su comprensión el receptor ha de poseer un saber acerca del modelo sobre el que se opera la modificación del nombre, y además «es preciso que ambos sentidos queden expresados convenientemente» (1412b, 34). Los tér-

minos παραγραμματιομός παραγραμμάτισμις, así como los verbos παραγραμματέω παραγραμμαρίζω y παραγραμμιζω se encuentran también en el escoliasta de Aristófanes *(Las Nubes),* y también los emplea el gramático Eustacio de Tesalónica (s. XII) en su *Commentarii ad Homeri Iliadern et Odysseam.* La palabra *paragrama* se hizo pronto común en crítica textual para designar «la sustitución de una palabra por otra que difiere de la primera únicamente en un grafema. Ejem.: *Su majestad la ruina de Inglaterra»* (Marchese y Forradellas). En esta acepción el paragrama está muy próximo, como ya vio Aristóteles, a la *parodia,* uno de cuyos sentidos clásicos era precisamente el cambio de una sola letra en un nombre. De ahí hay un paso al sentido más usual del término: una paráfrasis «maligna» del verso de un poeta mediante el cambio de una sola letra o palabra. En cuanto al sentido con que fugazmente lo emplea Saussure, son varias de entre las obras de referencia consultadas -manuales y diccionarios publicados o revisados después de la aparición de los inéditos saussurianos- las que recogen ya la entrada *paragrama* en la acepción del maestro ginebrino, incluso en el ámbito editorial hispánico. *Cf.* las obras de Giorgio Raimondo Cardona, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, José Antonio Mayoral, Helena Beristaráin, Fernando Marcos Álvarez, Joan A. Oriol Dauder y Joan Oriol y Giralt, recogidas en la bibliografía final en sección aparte. De paragrama habla también César Nicolás en «Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado» *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27128 (1983), pp. 181-201, refiriéndose –aunque sin citarlo– al anagrama saussuriano. Otro sentido de paragrama, éste no saussuriano, es el que recoge el *Diccionario de lingüística* de Dubois: se trata de una «perturbación del

lenguaje hablado que consiste en la desorganización sintáctica de las oraciones *(paragramatismo expresivo)* o en una sustitución de formas correctas esperadas por formas gramaticales incorrectas o neoformas *(paragramatismo impresivo)».* Hay asimismo un paragramatismo ajeno al ámbito de la retórica verbal, que es índice de una *patología lingüística.* Se trata de cierto tipo de afasia caracterizada sobre todo por la confusión de las formas características de las flexiones y de las declinaciones, la cual coexiste con una cierta riqueza de vocabulario (Kurt Goldstein, «Analyse de l'aphasie et étude de l'essence» en Jean-Claude Pariente (ed.) *Essais sur le langage,* Paris, Minuit, 1969, pp. 298-299).

73 Tanto Julia Kristeva como Michael Riffaterre elegirán *paragrama y paragramatismo* como nombres que definen sus respectivas reformulaciones de la hipótesis saussuriana. Cf. Julia Kristeva, «Para una semiología de los paragramas» en *Semiotica,* vol. I*,* Madrid, Fundamentos, 1978, pp. 227-269 y Michael Riffaterre, «Paragramme et signifance», en *La production du texte,* Paris, Seuil,1979, pp. 75-88. Catherine Kerbrat-Orecchioni también emplea esta denominación, refiriéndose con ella al anagrama propiamente saussuriano al objeto de distinguirlo tanto del anagrama tradicional como del que bautiza «paragramme élargi» postsaussuriano, es decir, el de Kristeva.

74 San Isidoro ya recogía en sus *Etimologías (II,* 29,5) la *hypographiké,* que es «el cuarto tipo de definición, denominado por Tulio *descriptio* en latín», por la que «mediante una paráfrasis de dichos y hechos, sirviéndonos de una descripción, exponemos qué es una cosa». De los consultados, el único diccionario que contiene como

entrada independiente *hipograma* es el *Diccionario de lingüística* de Giorgio Raimondo Cardona, donde leemos que es el «término usado por Saussure en sus notas manuscritas para referirse a un determinado tipo de anagrama o paragrama que consiste en el subrayar (en uno de los sentidos, por lo tanto del gr. *hypographeîn)* un nombre o una palabra con particulares repeticiones e inversiones de sílabas y sonidos». José Antonio Mayoral también lo cita como variante de *anagrama* en la segunda de sus acepciones *(Cf.* nota anterior). El término *hipograma* también fue utilizado, tras el de *paragrama,* por Michael Riffaterre, aunque en un sentido distinto al saussuriano. *Cf.* «Semantic Overdetermination in Poetry», *PTL, a Journal for Descreptive Poetics and Theorv of* Literatura, 2 (1997), pp. 1-19 y *Sémiotique de la poésie,* Paris, Seuil, 1983.

75 Sobre la presencia de esta *consecutividad* en los cuadernos y su puesta en relación con otros textos saussurianos (tanto con el *CLG y sus* fuentes manuscritas como con otras notas semiológicas de Saussure), ver Raúl Rodríguez Ferrándiz: «Polifonía del signo en Saussure. Los *Anagramas* y el *Curso de lingüística general", Estudios de lingüística de la Universidad de Alicante* (en prensa).

76 «Nous donnons le nom de *mannequin* à la figure phonique, cherché par tous les homogrammateurs, qui consiste à ce qu'un certain groupe de mots reproduise la lettre initiale et la lettre finale du nom homographié» *(WUNDERLI 1972², 50).* Así, por ejemplo, el verso 496 de las *Geórgicas* ***I*** *«**Au**t gravibus rastris galeas pulsabit inane**S**»,* es en su totalidad un *maniquí* de la palabra-tema *Augustus (XII).* Saussure señala en este caso la presencia, bastante frecuente, del *mannequin-*

télescope: el mismo verso puede descomponerse en compartimentos parcialmente coincidentes que parecen segmentos telescópicos:

> **Au**t gravibus rastris galea**S**
> **Au**t gravibus rastri**S**
> ***Au****t gravibu****S***

También habla de *mannequins partiels* cuando la palabra-tema, descompuesta en dos partes, es evocada por dos maniquíes distintos que se aplican a cada parte por separado (cuando una porción de texto surte el maniquí de *HERA- y* otra porción de texto el de *-CLITUS, LM,* 52) y de *mot-mannequin* cuando el maniquí está compuesto por una sola palabra, (como en ***c****ontentio****n****e****,*** maniquí de la palabra-tema *cave, LM,* 117).

77 Saussure también utiliza las expresiones *locus conspicuus y culmen* como variantes matizadas de este *paramorfo:*

> Le groupe de mots que nous appelons le *locus conspicuus* par rapport à la masse générale de la pièce, peut s'appeler, par rapport au nom qui est homographié, le *paramorphe* de ce nom, afin de disposer d'un terme quelconque qui sépare cet endroit plus spécial des homogrammes de longue étendue et de moindre évidence qui ne manqueront presque jamais de courir à côté du paramorphe dans l'ensemble du texte. (Par rapport à ces derniers, il n'y aurait pas d'obscurité à désigner encore le *locus conspicuos* du nom de *culmen,* indiquant que ce qui court tout le temps à travers les lignes prend là sa forme éclatante et nettement dessinée). *(WUNDERLI 1972², 32).*

78 «Les anagrammes que je ne puis m'empêcher de lire dans ce texte, sont tous cryptographiques, c'est-à-dire se rapportent à des noms ou à des mots qui ne sont pas prononcés au cours de la pièce» *(LM,* 69). Este caso entraña alguna dificultad adicional, pues «dès que l'anagramme, n'ayant plus le soutien du mot proféré dans le texte, devient cryptographique, la certitude, evidemment, diminue» *(WUNDERLI* 1972[2], 51).

79 El editor abunda en esta idea en la p. 107:

> le mot-thème latente ne diffère du vers manifeste que par son resserrement. Il est *un* mot comme *les* mots du vers développé: il n'en diffère donc qu'à la façon dont l'un diffère du multiple. Venu avant le texte total, caché derrière le texte, ou plutôt en lui, le mot-thème ne marque aucun écart qualitatif: il n'est ni d'essence supérieure, ni d'une nature plus humble. Il offre sa substance à une invention interprétative, qui le fait survivre dans un écho prolongé.

80 Son palabras textuales de Saussure *(ROSSI,* 125)*:*

> Un diphone, par sa seule présence devant nos yeux, consacre un ordre. Etant donné séparément P+I, rien n'est determiné quant á la suite IP ou PI. Etant donné PI, on posséde hors de la donné de la composition, un élément qu'il sérait absolument faux de croire banal.

Y Starobinski *(LM, 47)* recoge este otro fragmento:

Un initial T- (tela) ou un final -T (habe*t*) ne vaut absolument rien s'il reste isolé: il prend valeur uniquement en raison de l'initio-únale *qui le suit, ou le précède,* avec il peut former un DIPHONE comme {-A-T}

ou {T-A-}, comme {-R-T} ou comme {T-R-}. Hors de ce complément sa valeur est nulle.

81 Sylvére Lotringer publica un ejemplo inédito que Saussure extrae de *Geórgicas* I, 27*: **AU**ctorem fr**UGU**m tempe**ST**a**TUM**.* Advierte Saussure que « á remarquen trés particulièrement que l'ordre de syllabes est observé sans la moindre infraction dens cet anagramme qui vise évidemment à être parfait, et y arrive: *Au+ug+gu+st+tum* dans le méme ordre» *(LOTRINGER, 107).*

82 Dice Roland Barthes en *El placer del texto (p. 104):*

> *Texto* quiere decir *tejido,* pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología (hifos:* es el tejido y la tela de la araña).

La asociación de lo textil y lo textual funciona también en el dominio del discurso oral. Como recuerda Walter Ong, *rhapsoidein,* en griego «cantar», significa literalmente «coser canciones» *(Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* México, F.C.E., 1987 p. 22). Al hilo de la cita barthesiana, quizá convenga recordar las palabras con que Starobinski abrió el coloquio «Les deux Saussures» (Universidad de Columbia, 1974). Starobinski recordó entonces las palabras de un antepasado ilustre de Saussure, el naturalista Charles Bonnet:

> Vous dites: l'araignée tend une toile pour prendre des mouches: elites plutôt: l'araignée prende des mouches parte qu'elle tend une toile. L'araignée connaît-elle les rapports de son tissu au vol et á la forte des muscles parte qu'elle tend une toile. L'araignée a-t-elle l'idée *innée* de la mouche» Sait-elle qu'elle tombera dans ce piège» de la mouche» L'arignée tend une voile pour satisfaire è un *besoin;* ce besoin est celui d'évacuer la matiére soyeuse que sea intestina renferment. Le besoin est sana doute accompagné de *plaisir:* partout la nature a lié le plaisir au besoin. La *figure* et la *structure* du tissu sont les résultats nécessaires de *l'organisation* de l'insecte. Son corps est le *métier* qui exécute l'ouvrage: mais l'áme sent les mouvements de ce métier, et elle ce plaît à ces mouvements. L'intelligence qui connaitrait á fond la mécanique de l'araignée verrait dans cette mécanique la *raison* des rayona et des polygones de la toile. Ainsi, en satisfaisant au besoin de filer, l'araignée pourvoit, sana y penser, à sa subsistance.

El placer del texto-tejido no es sólo el de la araña que teje, sino el de la propia mosca --el lector, como apunta Starobinski- que desteje o lo intenta al menos. Saussure supo de este placer *hifológico y* quizá no sea el menor de sus méritos el haber caído tan entusiásticamente en la trampa, «tomber dans la piège», que es una forma ejemplar de caer en la cuenta.

83 Recuerda Rey las metáforas relativas a la lengua en el *Cours:* la sinfonía independiente de los errores de ejecución, el ajedrez, el alfabeto morse, el contrato, el álgebra de términos complejos, el río sin reposo, el vestido hecho con remiendos. Salvo ésta última no son

nunca textiles. Hay sin embargo una más que Rey no señala y que sí lo es, remitiendo además a esta idea suya del tapiz y a la cita saussuriana «la poésie védique est littéralement tapisée d'anagrammes» *(BENVENISTE,* 113): afirma Saussure en el capítulo dedicado a la fonología que «la lengua es un sistema basado en la oposición psíquica de impresiones acústicas, lo mismo que un tapiz es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos» *(CLG,* 7,1).

84 *Cf. infra,* pp. 94-95.

85 No nos resistimos a copiar la reflexión etimológica de J. Hillis Miller a propósito del prefijo de marras:

> «Para» como prefijo indica «a lo largo de», «cerca de», «al lado de», «más allá de», «incorrectamente», «semejante o similar a», «subsidiario de», «isómero o polímero con respecto a». En los préstamos griegos compuestos «para» indica «junto a», «al lado de», «a lo largo de», «más allá de», «erróneamente», «perjudicialmente», «desfavorablemente» y «entre».» (…) «Para» es un «misterioso» prefijo doble y antitético que significa a la vez proximidad y distancia, similitud y diferencia, interioridad y exterioridad, algo simultáneamente a este lado de la economía doméstica y fuera de ella, algo simultáneamente a ese lado de la línea fronteriza, en el umbral o en el margen y, a la vez, más allá de ella; equivalente en estatus y, al mismo tiempo, secundario o subsidiario (...) Las palabras con «para», del mismo modo que las palabras con «ana», poseen estas formas [de significar lo antitético] como una capacidad o tendencia intrínsecas.

Cf. VV.AA. *Teoría literaria y deconstrucción,* a cargo de Manuel Asensi, Madrid, Arco Libros, 1990, pp. 159-160.

86 *Ab urbe condita* V, XVI, 8 *y LM*, 65-78. Saussure copia el texto suponiendo cuáles habrían sido sus cortes versales y establece once versos saturnios. Dice así: *Romane, aquam Albanam cave lacu contineri, /Cave in mare manare suo fluminis siris./[Manu»] emissam per agros [rice] rigabis./Dissipatamque rivis exstingues./Tum tu insiste audax hostium muris, /Memor, quam per tot anuos obsides urbem, /Ex ea tibi, his quae nunc panduntur fatis, Victoriam datara. Bello perfecto, /Donum amplum victor ad mea templa portato, /Sacraque patria, quorum omissa cura est, /Instaurara ut adsolet facito.* Dicho texto coincide casi completamente, excepto por la disposición en versos y algún detalle menor, con la edición de la colección «Les Belles Lettres». La traducción de ese pasaje que ofrece dicha edición es la siguiente: «Romain, garle-toi de laisser l'eau d'Albe séjourner dans le lac; garle-toi de la laisser prendre son cours vers la maer; envoi-la dans tes chames pour les arroser; qu'elle se répande dans des canaux et s'y pende; alors toi prends piel hardiment sur les murs ennemis et n'oublie pas qu'après tant d'années de siège, ce sont les destins qu'on te révèle aujourd'hui qui t'on donné la victoire sur la ville. A la fin de la guerre, fais poner, victorieux, un riche présent dans mon temple, et le culte national, dont la célébration a été négligée, restitue-le dans la forme traditionelle». Tire-Live, *Histoire Romaine,* Tome V, Livre V. Texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, París, «Les Belles Lettres», 19693 [1954], p. 29.

87 *LM,* 78. *El* editor de Saussure ya había dado a conocer este análisis del *vaticinium «Aquam Albanam»* en el coloquio «L'analyse du langage théologique: le nom de Dieu» celebrado en Roma en 1969 *y* cuyas actas fueron publicadas ese mismo año al cuidado de Enrico Castelli (París, Aubier, pp. 55-70). Castelli, en la introducción del coloquio, señalaba que «sont les analystes du langage (ceux qui appartiennent à l'école de Saussure) qui doivent répondre aux questions que normalement l'historien de la religion ne se pose pas» y sugiere, entre otras cuestiones, «le probléme du «nom de Dieu» en rapport aux noms propres, aux *shifters* pronominaux, à la généalogie de la parole, etc.; il se peut que la «nonprononcabilité» du nom de Dieu sois vaincue par la plurinommabilité (les «figures non figurales» euphémismes, anagrammes, pléonasmes, hypo-crisies, etc.)».

88 Aunque, según afirma, el análisis anagramático del texto tal y como nos es presentado por Tito Livio ofrece «résultats tout à fait surprenants et favorables», de manera que es necesario considerar la posibilidad de que, en su transmisión a lo largo del tiempo, « on avait pu «traduire» une ou deux fois en latin plus moderne le texte, sans l'altérer positivement». *LM, 67.*

89 Tite-Live, *Histoire Romaine,* V, XXII, 5-6, p. 39. Han sido además señalados los elementos homéricos que salpican la crónica del asedio de Véies. En primer lugar los diez años de su duración, después el ataque sorpresivo de los asediados sobre las posiciones romanas, como hiciera Héctor en el campo aqueo, y además el auto-exilio de Camillus, que se irritó con sus conciudadanos al exigirle el pago de una multa por el botín abusivo que obtuvo de Véies, y que rogó a los

dioses que los romanos lamentaran a la primera ocasión el haber sido ingratos con él, trasunto del enfado de Aquiles por arrebatarle Agamenón a Briseida y su retirada del campo de batalla, etc.

90 Tanto Cicerón como el mismo Tito Livio hablan de los *Libri fatales* de Véies, que acaso condensaron toda la mántica etrusca, así como de los *portenta* y los *prodigia* que rodearon el asedio y la posterior destrucción de la ciudad, y del mágico entrelazarse de los destinos de Véies y Roma, tomada a su vez por los galos seis años después, y liberada en este caso por el propio Marcus Furius Camillus. Es conocido el prodigio de las aguas del lago de Alba, citado en el propio oráculo, que se desbordaban sobre sus riberas sin causa aparente. La consulta de los romanos al oráculo de Delfos se debió a su desconfianza de los métodos de adivinación etruscos contenidos en estos *libri:* poco antes de enviar la embajada a Delfos, los romanos habían raptado a un anciano de Véies que resultó ser adivino, y que ya predijo: “priusquam ex lacu Albano agua emissa foret nunquam potiturum Veiis Romanum», es decir, en sustancia la misma recomendación emitida por el oráculo de Delfos. *Ab urbe condita,* V, XV.

91 Tite-Live, *Histoire Romaine, op. cit*., p. 143.

92 Se trata del pasaje titulado «Tempus erat», *La Eneida,* II*,* 268-297. Dicen así sus versos: *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris/incipit et dono diuom gratissima serpit./In somnis ecce ante oculos maestissimus Hector/uisus adesse mihi largosque effundere fletus;/raptatus bigis ut quondam, aterque cruento/puluere perque pedes traiectus lora tumentis, /ei mihi, qualis erat; quantum mutatus ab illo/Hectore qui redieet exuuias inductus Achilli, /uel Danaum Phrygios*

iaculatus puppibus ignis;/ squalentem barbara et concretos sanguine crinis/uolneraque illa gerens, quae circum plurima muros/ accepit patrios. Vltro flens ipse uidebar/compellare uirum et maestas expromere uoces. La traducción de Gregorio Fernández de Velasco dice: «Era la hora en que al primer reposo/se van ya los mortales entregando/y el sueño, de los dioses tan sabroso,/sin ser sentido va el sentir privando,/cuando en sueños vi a Héctor lastimoso,/el triste rostro en lágrimas bañado,/al mismo carro que le arrastró asido,/de polvo y sangre y de sudor teñido./En duros correones, el cuitado,/ligados los hinchados pies traía./»Ay de mí, cuál y cuán mudado/venía del Héctor que ya ser solía/cuando de los despojos adornado/volvió que el fiero Aquiles se vestía/o cuando echó en la flota de los griegos/con mano osada los troyanos fuegos!/La inculta y yerta barba le miraba/y el cabello en sangriento humor tapido;/gran copia de heridas me mostraba,/que en torno a Troya había recibido./Lloraba yo con él triste y soñaba/que, de su acerbo caso condolido,/con tristes quejas yo le prevenía/y con voz doliente aquesto le decía:...» *La Eneida.* Introducción y notas de Virgilio Bejarano. Traducción de Gregorio Hernández de Velasco, Barcelona, Planeta, 1982, pp. 56-57.

93 El epíteto épico breve, que designa la estirpe, al modo de «el Pélida Aquiles», «el Atrida Agamenón», «el Tidida Diomedes» o este «Héctor Priamida», es según Saussure un sustituto o un complemento idóneo del nombre propio anagramático, y a él se refería sin duda cuando afirmaba en otro lugar que el *mot-thème* estaba compuesto «sois uniquement de noms propres, sois d'un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres» *(LM,* 23). En este sentido los epítetos griegos, debido a la composición nominal más flexible, eran sin duda

más ricos que los latinos, y Saussure lamenta que Virgilio no pudiera echar mano del *Héctor* κορυθαίολος, «el de tremolante casco», de Homero.

94 Reproducimos la traducción de los versos 1 al 31 de *De rerum natura* en la versión que en 1791 compuso el abate Marchena: Engendradora del romano pueblo/placer de hombres y dioses, alma Venus:/ debajo de la bóveda del cielo,/por do giran los astros resbalando,/haces poblado el mar, que lleva naves,/ y las tierras fructíferas fecundas;/por ti todo animal es concebido/y a la lumbre del sol abre sus ojos;/de ti, diosa, de ti los vientos huyen;/cuando tú llegas, huyen los nublados;/te da suaves flores varia tierra;/las llanuras del mar contigo ríen,/y brilla en larga luz el claro cielo./Al punto que galana primavera/la faz descubre, y su facundo aliento robustece Favonio desatado,/primero las ligeras aves cantanltu bienvenida, diosa, porque al punto/con el amor sus pechos traspasaste:/En el momento por alegres prados/retozan los ganados encendidos,/y atraviesan la rápida corriente;/prendidos del hechizo de tus gracias/mueren todos los seres por seguirte/hacia do quieres, diosa, conducirlos;/por último, en los mares y en las sierras,/y en los bosques frondosos de las aves,/y en medio de los ríos desbordados,/y en medio de los campos que verdecen,/el blando amor metiendo por sus pechos/haces que las especies se propaguen. En *De la naturaleza de las cosas,* edición de Agustín García Calvo, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 91-92.

95 Saussure utiliza en estos cuadernos nuevos términos, como las expresiones *aire anagrammatique (LM,* 99) y *locus conspicuus,* variante del más común *locos princeps (LM, 130).*

96 *LM,* 90-92. Marchena traduce así los versos 21-25 *(op. cit.* p. 92):

> Pues como seas tú la soberana
> de la naturaleza, y por ti sola
> todos los seres ven la luz del día,
> y no hay sin ti contento ni belleza,
> vivamente deseo me acompañes
> en el poema que escribir intento
> de la naturaleza de las cosas,

Por su parte Agustín García Calvo, autor de la introducción y notas de la versión de Marchena, tienta esta otra traducción no ya en endecasílabos sino en versos más atentos a reproducir el ritmo de los hexámetros originales *(op. cit.* p. 79):

> Que, pues que sola gobiernas el ser de los seres y el orden,
> ni hay cosa sin ti que a las celestiales orillas aflore
> del día ni nada amable o gozoso sin ti que se logre,
> del escribir de los versos tu parte anhelo que tomes
> éstos que trato de hacer del ser de los seres y el orden

97 Starobinski ya tituló una de sus entregas de inéditos saussurianos, la dedicada a la obra lucreciana, «La puissance d'Aphrodite et le mensonge des coulisses», en *Change 6* (1970), pp. 99 y ss. El fragmento cuya parte final analiza Saussure se inicia en IV, 1058, y lleva el epígrafe «Peligros del amor. Sufrimientos e ilusiones de los enamorados». Copiamos algunos versos en la traducción de Marchena: «Esta, pues, es la venus que tenemos,/de aquí el nombre de amor trajo su origen,/de aquí en el corazón se destilara/aquella gota de dulzor de Venus/que en un mar de inquietudes ha parado:/porque si ausente

está el objeto amado,/vienen sus simulacros a sitiarnos,/y en los oídos anda el dulce nombre.» (vv. 1058-1062, op. *cit.* p. 279). «Así como un sediento busca en sueños/el agua ansiosamente, y no la encuentra,/para apagar el fuego de su cuerpo,/y sólo da con simulacros de agua,/y con vana fatiga de sed muere/bebiendo en un río caudaloso;/ del mismo modo engaña a los amantes/Venus con simulacros...» (vv. 1095-1101, p. 280).

98 Francisco Socas *(«Venus Volgivaga* o el amor tornadizo y plebeyo», *Revista de filosofía,* separata del n° 2, Sevilla, 1985, pp. 7-17) precisa que Lucrecio contrapone en esos mismos versos del Libro IV dos tipos de amor: el amor único y apasionado, representado por la Venus Celeste, y el amor promiscuo y desapasionado, la Venus Popular o Errante *(Volgivaga).* El primero «es locura, desvarío, anda a la busca de imágenes y de *nombres* (la cursiva es nuestra); el otro «es cordura, calma, sólo pretende un cuerpo cualquiera». Es el amor maníaco el que da al traste con el principio lucreciano, heredado de Epicuro, de la búsqueda del placer. Si en lo físico este placer supone la incorporación de átomos, el llenado de lo vacío (la comida, la bebida), así también debería en el placer de la generación (el semen que engendra el ser). No obstante, ese amor propiamente platónico (el del *Fedro,* el de *El Banquete)* contra el que Lucrecio polemiza, se deleita morbosamente en la generación de imágenes, ilusiones, nombres, sueños, «porque si ausente está el objeto amado,/ vienen sus simulacros a sitiarnos,/ y en los oídos anda el dulce nombre» (IV, 1061-1063).

99 Marchena ofrece esta versión de los vv. 1175-1191: «Llorando, empero, el despedido amante/ muchas veces adorna los umbrales/con flores y guirnaldas, derramando/perfumes en los postes altaneros,/ a las mismas miserias está expuesta,/a quien si ya una vez introducido/un ligero olorcillo molestara/al entrar en la casa buscaría/al punto algún pretexto de alejarse;/se olvida de las quejas elocuentes/tanto tiempo pensadas, y se acusa/de mentecato por haber supuesto/en aquella mortal más perfecciones/que es justo conceder: muy bien lo saben/nuestras diosas: ocultan por lo mismo/estas flaquezas de la vida a quienes/desean sujetar de amor con grillos:/muy necias son en esto; porque puedes/correr el velo de todos sus misterios,/e informarte de todos sus secretos:/y si es de buena índole y modesta,/a mal no llevará que tú igualmente/veas y observes la miseria humana» *(op. cit.* pp. 283-284).

100 Explica con acierto Starobinski su versión de esta sutil poética anagramática *(LM,* 106):

> On sera sans doute frappé qu'en cette occasion (assurément offerte par le hasard) le mot-théme, deviné *derrière* les vers de Lucrèce, désigne lui-méme *ce qui se trouve derriére* les manèges de l'amour, ce qui se dissimule en deça de la comédie passionnelle. Une singuliére homologie place le lecteur du poéme dans la situation de l'amant sur le seuil. Lucrèce et Saussure, plus sagaces, percoivent ce qui n'est pas montré. Les *arrière-scénes* de l'amour sont le *mot-thème* du texte.

101 I *1009 y ss., op. cit.,* p. 177. Encontramos de nuevo el cruce entre los cosas de la naturaleza, «letras de la materia» y las letras de las

palabras, «átomos lingüísticos» en I, 814-829 y II, 688-699. Llama poderosamente la atención la similitud del proceso de generación de las palabras en Lucrecio y en Bartrihari, gramático hindú del siglo V, quien afirma:

> Los átomos, que están dotados de todos los poderes, se transforman por separación y por conjunción en sombra, en calor, en oscuridad y en habla. Los átomos últimos -paramanu- del habla, cuando se manifiesta su poder propio, se bambolean entonces por un esfuerzo de articulación y se amontonan entonces como nubes.

Lo cita Julia Kristeva en *Semiótica,* vol. II, pp. 109-110.

102 I, 907 *y ss., op. cit.,* p. 127. También evidencia Lucrecio el étimo de algunas palabras, como el *maternum nomen,* «nombre de madre», atribuido *a terra,* precisamente porque en *maternus* están presentes los átomos-letras de *mater y terra* (V, 795, 821).

103 «The Pattern of Sound in Lucretius», Bryn Mawr, *1939.* Citado por Eva H. Guggenheimer, *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparativa Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry,* Mouton, The Hague-Paris, 1972, pp. 57-58.

104 Añade Saussure: «Après vous avoir imposé un monticule de notes sur Virgile et Lucrèce, j'en suis à regretter mon inclairvoyance dans le choix des auteurs que j'aurais pu songer à étudier d'abord, et qui a pour résultat de vous avoir offert à examinar et á jugar la partie la plus ingrate de l'anagramme latin» (p. 118). La confianza de Saussure a partir de los nuevos textos consultados es total en este momento. Lee-

mos expresiones como «j'ai cessé tout à fait de douter», «le principe du mannequin se vérifie complètement» y habla de su investigación en general como «une recherche qui se trouve solutionnée complètement en dehors du Saturnien et de mon objet primitiva». Señala además:

> Je ne vois décidément plus la posibilité, pour ce qui me concerne, de garder un doute, et je sens que les représentations qui me seraient faites sur talles ou talles obscurités chez Virgile ou Lucrèce n'auraient plus d'effet pour me détourner d'une conclusion que je crois absolument certaine pour tout le monde, dès qu'on vena le caractère tout á fait illimité du fait et de ses exemples.

105 Los fragmentos pertenecen a cuadernos de los *Ms fr 3964* [Anagrammes: Virgile (19 cahiers), Lucrèce (3 cahiers), Senéque et Horace (1 cahier), Oville (3 cahiers)] y *3965* [Anagrammes: auteurs latins (12 cahiers)].

106 Como sucedía en la obra homónima de Eurípides, Fedra, esposa de Teseo y madrastra de Hipólito, se enamora de éste instigada por Afrodita. Hipólito, que ha consagrado su vida al culto de la diosa de la caza y de la virginidad, Ártemis, rechaza sus proposiciones, y Fedra, despechada, simula haber sido forzada por su hijastro. Enterado Teseo, ruega a su padre Poseidón que vengue su honor mancillado, y éste envía a un monstruo marino que sale del agua y persigue el carro de Hipólito hasta provocar su muerte. Jesús Luque Moreno traduce así los versos 1.022-1.042: «Quedaron ocultas las rocas de Epidauro, célebres por la divinidad, y los escollos de Escirón, célebres por el crimen, y la tierra a la que apresan dos mares. Mientras, atónitos, los

buscamos, he aquí que el mar entero empezó a mugir y por doquier todos los escollos responden con mugidos. La cima de aquella ola gigante lanza una lluvia de agua salada, produce espuma y vomita alternativamente las aguas, semejante a la descomunal ballena que va por las profundas aguas del Océano volviendo a echar las olas por su boca. Se encrespó, al chocar, la montaña de aguas y se deshizo y lanzó sobre las costas una calamidad mayor que la que se temía. El mar se precipitó contra las tierras siguiendo al monstruo que de él había salido. El temblor agita mi boca... ¡Qué aspecto, el de aquel enorme cuerpo! Un toro, levantando en el aire su cuello azulado, erguía un alto penacho en su verdosa frente; estaban tiesas sus orejas velludas; en sus órbitas un color variado; tanto el que hubiera tenido el jefe de una salvaje manada, como el que un ser nacido bajo las olas: por lo primero, sus ojos vomitan llamas; por lo segundo, relucen de forma distinta con un rasgo azulado. Su exuberante morro levanta unos músculos fornidos...». Séneca, *Tragedias vol. 11.* Madrid, Gredos, 1980, pp. 72-73.

107 En el caso de Lucrecio, esa tradición la conforma sobre todo los textos de Epicuro, nombre que Saussure también halla anagramatizado en los versos del poema.

108 A propósito de la prosa de César, considerada piedra de toque para juzgar si la práctica del hipograma era voluntaria o impuesta para el escritor latino, Saussure afirma (p. 116):

> je considére en effet que s'il est prouvé que C. Julius Caesar ait perdu méme peu de minutes dans ses écrits ou dans sa vie á faire

> des calembours sur le mole hypogrammatique, la chose est sans rémission dans ce cas pour l'ensemble des prosateurs latins.

Saussure descubre en una carta de César dirigida a Cicerón la advertencia *cave,* anagramatizada en la palabra-maniquí ***c****ondemn****av****iss****e****,* y en el maniquí ***C****ontention****e*** ***ab****ess****e****.*

109 Saussure llega a contemplar la posibilidad de invertir eventualmente la evolución del fenómeno anagramático tal y como había sido concebido en los *Vers saturniens,* es decir, a partir de una previa preocupación por el emparejamiento de los sonidos, aunque se niega a pronunciarse de forma concluyente, constatando simple y llanamente «la matérialité des faits» *(LM,* 125-126):

> Comme pour toute autre FORME instituée et consacrée par le temps, sa cause originelle peut être toute différente de sa raison apparente, mème si celle-ci semble en donner la plus excellente explication; et c'est ainsi qu'on peut, je crois, envisager la «coutume poétique» des anagrammes de manières diverses, sans que l'une exclue l'autre.(...) Il est aussi facile de supposer que, si on a commencé par l'ANAGRAMME, les répétitions de syllabes qui en jaillissaient ont donné l'idée d'un ordre á créer de phonéme á phonéme, d'une allitération aboutissant à l'équilibre des sons, que de supposer l'inverse: à savoir qu'on fut d'abord attentif à l'équilibre des sons, puis qu'il parut naturel, étant donné qu'il fallait répéter les mêmes sons, de choisir surtout ceux qui se trouvaient faire allusion, du même coup, à un nom que tout le monde avait dans l'esprit. Selon qu'on choisit la première possibilité ou la seconde, c'est un principe à la fois général et d'ordre esthétique qui donne

lieu au fait particulier de l'anagramme; ou bien c'est au contraire l'anagramme (quel qu'en en soit le *pourquoi,* qui pourrait se trouver dans une idée superstitieuse) qui engendre le principe esthétique. Je répète que je ne vois pas la nécessité de déclarer pour ainsi dire préliminairement quel rôle on lui attribue, comme moyen poétique, ou á tout autre égard. Ce ne sont pas, évidemment, les interprétations, les justifications imaginables pour un tel fait qui manquent: mais pourquoi en choisir une et la donner comme par évidence pour la bonne, alors que je suis bien persuadé d'avance que chaque époque pouvait y voir ce qu'elle voulait, et n'y a pas toujours vu la même chose.

110 Starobinski omite sin embargo una función sólo esbozada por Saussure, pero que consideramos de importancia capital: una función que podemos llamar con Jakobson *poética:* para Saussure a veces es vehiculada por el propio anagrama, por ejemplo cuando éste concurre en un «passage sublime d'un bous à l'autre dans l'expression» (es el caso del pasaje «Tempus erat» de la *Eneida);* otras veces el anagrama es el resultado concreto de éste que llama «principe à la fois général et d'ordre esthétique» : la armonía de los sonidos.

111 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione,* p. 57. No obstante, Eco se muestra escéptico ante la posiblidad de que dichas estrategias se basen en criterios empíricos y puedan constituir un sistema semiótico.

112 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* México, F.C.E., 1987.

113 En la *Odisea,* Calipso se dirige a Ulises, que se muestra afligido por su ya larga estancia junto a la ninfa, y anhela regresar a su patria, diciendo «Desdichado, no llores más» (5.160), provocando así la asociación entre el nombre ‘Οδυσσεύς y el verbo ’οδύρομαι, «llorar». Ello no agota la capacidad aliterativa o paronomásica del nombre, pues unos versos más adelante (5.339), Ino Leucotea interpela a Odiseo «¡Desdichado! ¿Por qué Poseidón, que conmueve la tierra, siente por ti un odio tan desaforado?, acercando en esta ocasión el nombre del héroe al verbo ’οδύσσομαι, «enojarse, odian». El propio Odiseo, cuando está nadando hacia la tierra de los Feacios después de haber hundido Poseidón su nave y el mar embravecido le impide ganar la orilla erizada de rocas, se queja de su suerte, pero logra explicarse tanta desgracia: «Porque sé cómo me odia *(’οδύδυσται)* el que conmueve la tierra». Y Atenea, cuando quiere obtener de Zeus una decisión favorable a Ulises, le pregunta si acaso le odia él también (’ωδύσαο*),* como Poseidón.

114 Es lástima que en su selección, Starobinski no recoja algunos de los análisis practicados a los versos homéricos, que ocuparon un total de 24 cuadernos. De no contar con la recientemente publicada correspondencia entre Saussure y Bally, sólo sabríamos que Saussure leyó anagramáticamente el nombre de *Agamemnon* en un verso de la *Odisea (Cf. supra, 53).*

115 Saussure analiza y descubre notables acoplamientos fónicos en el verso-fórmula Ἔσπετε νυν μοι Μουσαι ’Ολύμπια δώματ ’έχουσαι, «Decidme ahora, Musas, que poseéis olímpicos palacios», así como en los versos que suelen seguir a éste *(Ibid.,* 111-112).

116 Saussure afirma que «un vers fugitif de Tibulle ou du Pseudo-Tibulle *[en nota:* «Il ny a pas lieu de le considérer comme Pseudo-Tibulle. Du moros *Tibullus* est écrit à chaque ligne] de l'Éloge de Messala est tout ce que j'ai pu surprendre comme signe [posible] de la part des Latins de leur figure constamment employée et déployée par eux du logogramme» *(LM,* 136). No lo anota, pues no lo recuerda literalmente, y abre entonces una sección que titula *Allusions aux hypogrammes,* donde cita un texto de Suetonio *(De illustribus Grammaticis)* a propósito de Aurelius Opilius:

> Huius cognomen in plerisque indicibus et titulis per unam litteram scriptum animadverto: verum ipse id per duas effert in parastichide libelli qui inscribitur Pinax.

El mismo Suetonio, según refiere Saussure, habla de un tal *Hermogenes* (de la estirpe de Hermes, hermético, aunque también trasunto de aquel contertulio de Sócrates en el *Cratilo), «* condamné pour quelques figurae que renfermait une histoire qu'il avait composée» *(ibid.,* 136-7). En otro lugar anota un epigrama de Marcial de oscuro sentido:

> Turbabis versus nec littera toca volabit
> Unam perdideris si Palamedis avem.

El recurso a Marcial, fénix de los ingenios hispano-latinos, es comprensible. A Marcial se deben versos serpentinos, coronados (ecos de sílabas), divisas, inscripciones, juegos de palabras y calambures, etc. Además de Marcial, que acuñó la expresión *difíciles nugae* para referirse a estos juegos de ingenio, Saussure aborda anagramáticamente los versos de otros autores que practicaron con toda explicitud esas

figuras. Pero el maestro nunca alude a ellas ni emplea esos ejemplos. Ausonio, por ejemplo, poeta del siglo IV d.C. que Saussure estudia en un cuaderno del *Ms fr 3965,* difundió la forma poética conocida como *centón,* en la que el autor no incluye ningún verso suyo, sino que reúne muchos de poetas distintos, como un cadáver exquisito de citas intertextuales. También practicó los palíndromos, versos polilingües, los enigmas numerales, los poemas letreados, etc.

117 Pensamos que Saussure no se consagró con la debida profundidad a esta búsqueda de precedentes de su figura. Se trata de una muestra de lo que podemos llamar su *laconismo:* una especie de laxitud, de dejadez tanto en el acopio de argumentos de autoridad como en el planteamiento de las causas y de las ventajas estéticas o técnicas que la práctica del anagrama comportaría, debido quizá a que sus esfuerzos se consagran exclusivamente a la acumulación de pruebas intrínsecas, a los ejemplos concretos procedentes del análisis de los textos poéticos. Ello ha determinado sin duda muchos de los rechazos o malentendidos suscitados por la hipótesis, acusada a menudo de *gratuidad.* La crítica por lo general no se ha ocupado del rastreo de fuentes, pero lo cierto es que, tras búsquedas sin pretensión alguna de exhaustividad por nuestra parte, hemos encontrado numerosas referencias en la tradición filológica y retórica a modelos compositivos y a recursos creativos muy cercanos al descrito por Saussure. La descomposición de los nombres propios relevantes y el reempleo textual de sus segmentos modo-fónicos a efectos de su explicación etimológica es una práctica tensada en numerosos pasajes de la *Ilíada,* de la *Odisea,* de la *Teogonía* hesiódica, de los himnos homéricos, de los textos órficos, de Lucrecio y de Virgilio, es decir, el

mismo corpus literario analizado por Saussure. En cuanto a la filosofía del lenguaje, un texto central como el *Cratilo* de Platón presenta a un Sócrates que especula sobre la justeza de un buen número de nombres propios mediante glosas de ellos literalmente anagramáticas al modo saussuriano, y sabemos por Genette de la persistencia de esa tradición cratiliana, que recorre toda la historia del pensamiento lingüístico (Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie,* Paris, Seuil, 1976). Tampoco los tratados de retórica y las gramáticas son ajenos al fenómeno: hay alusiones más o menos explícitas, aunque sin duda menos radicales, en la *Retórica* aristotélica, en Cicerón, en Quintiliano, en Dionisio Tracio, en Isidoro de Sevilla, en Petrus Heliae, en Matthieu de Vendóme, en Eurard el Alemán, en las *Leys d'Amor* y en las *Flors del Gay Saber* trovadorescas, así como de forma abrumadora en muchos tratados de preceptiva del Barroco, como los de Caramuel, Paschasius, Rengifo y Gracián, entre otros. Quedaría por explicar el por qué de la renuncia de Saussure a recurrir a una tradición que sin duda conocía, y preferir el silencio o la imprecisa alusión a su carácter secreto, a una tradición oculta. La respuesta no es fácil, pero podemos conjeturar por ciertas alusiones que el maestro se propuso en algún momento explicar mediante su anagrama poético la *sublimidad* de ciertos pasajes, y que ese afán lucha constantemente con el pudor de hurgar en los entresijos de la inspiración de los clásicos. Parece plausible por tanto que Saussure no quisiera ver su anagrama confundido con un procedimiento etimológico o pseudoetimológico, con una pulsión no poética, sino metalingüística, que es al fin y al cabo el que alienta a toda la tradición cratilista de la justeza de los nombres. Para Saussure el anagrama es, en todo caso, *paramimético,* como

llega a proponer fugazmente: algo que sólo levemente se parece a una imitación fónica, que la bordea o la suplanta y que con ello, presumimos, gana estéticamente. Saussure no sabe bien cuál es la causa que mueve al anagrama poético, pero intuye cuál no es, y ello deja un vacío casi insostenible en la hipótesis, incógnita tanto más necesitada de satisfacción cuanto central se va volviendo el anagrama para la expresión poética en la hipótesis saussuriana.

118 *In Philippum fratrem, pictorem.* Se trata de la composición XCII de las *Epigrammata latina* que componen la obra de Poliziano en la edición de Isidoro Del Lungo, *Prose valgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite (1867).* Poliziano conocía perfectamente no sólo el latín, sino el griego, y tradujo a Homero y a Virgilio, dos modelos de composición anagramática indubitables, al decir de Saussure. Fue tutor de los hijos de Lorenzo de Médicis.

119 Se ofrece en estas páginas una edición facsímil de análisis fónicos de Saussure sobre Poliziano, con sus anotaciones marginales, extraídos de uno de los 11 cuadernos que dedicó al poeta *(Ms. fr. 3967).* Según señala Aldo Rossi, Saussure se equivoca al buscar el criptograma de *Leonora,* cuando por las *Vidas* de Giorgio Vasari sabemos que el nombre de la amante de Lippi era *Lucrezia.* Rossi, en cualquier caso, desvela el hipograma de esta última, más evidente incluso, según afirma, que el de *Leonora y* señala que «tale *lapsus* grossolano non ha il potere di scalfire alíe radici la legittimità dell'inchiesta di Saussure, anche se fa toccare con mano l'aleatorietà delle basi d'appoggio» *(ROSSI,* 119-122). En cualquier caso, no hay duda de la proclividad del ingenio poético de Poliziano hacia los juegos verbales

paragramáticos: son de su invención las palabras puestas en boca de Abel («Sacrum pingue dabo non macrus sacrificaba») y la respuesta de Caín («Sacrificaba macrum non dabo pingue sacrum») en el cuadro de la Iglesia de Santa Maria Novella en Florencia, ejemplo perfecto de expresión palindrómica o retrógrada por palabras.

120 Dice así el epitafio: *Conditus hic ego sum picturae fama Philippus/ Nulli ignota meae est gratia mira manus./Artífices potui digitis animare colores, /Speratаque animos fallere vote diu./Ipsa meis stupuit natura expressa figuris, /Meque suis fassa est artibus esse parem./Marmoreo tumulo Medices Laurentius hit me/Condidit; ante humili pulvere tectus eram.*

121 Gautier fue uno de los pocos conocedores de las investigaciones de Saussure a propósito del anagrama. Como a Bally y a Meillet. Saussure también envió a Gautier cuadernos manuscritos y le requirió para «acquérir un entraînement gymnastique» en la búsqueda anagramática. La carta citada es del 28 de agosto de 1908. No obstante la rotundidad de las pruebas de la que hace gala, sobre los propios cuadernos dedicados a Poliziano se cierne también la sombra de una duda que a la postre será paralizante. Dice Saussure en un fragmento editado por Carlo Ossola (33):

> Et la moralité ou l'impression qui s'offre est -comete toujours- qu'á mesure qu'on voit augmenter le nombre des noms facilement réalisables, –alors même qu'ils sont ceux auxquels on a le droit de penser–, le nuage du doute finit par atteindre même les premiers, et ceux qui semblaient assurés par des circonstances éclatantes du texte ou du titre.

122 Starobinski toma estos documentos de *NAVA, 73-81.* Nava señala en la presentación que «il est vraie que, dans les papiers de jeunesse de Pascoli, on trouve des exemples d'anagrammes griffonnées çà et là, mais il s'agit le plus souvent des anagrammes onomastiques traditionnelles, et leur nature est toujours essentiellement graphique et non pas phonique, contrairement aux cas étudiés par Saussure». Más demostrable parece, según apunta, el gusto por la armonía imitativa y la especial sensibilidad fonosimbólica de Pascoli, que explicarían perfectamente los ejemplos *anagramáticos* desvelados por Saussure. Las intuiciones de Nava sobre la poesía de Pascoli han sido posteriormente confirmadas por Gian Luigi Beccaria, quien ha demostrado el recurso habitual del poeta a potenciar, haciéndolas relevantes semánticamente en un contexto propicio, las propiedades fónicas de una determinada palabra, o bien a diseminar los elementos fónicos de una palabra a lo largo de los versos que la incluyen, multiplicando las anticipaciones y ecos (G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dance, Pascoli, D'Annunzio, Torino,* Einaudi, 1975, p. 75 y ss.). En cambio a Georges Mounin le parece oportunísimo punto final a la investigación el *no saber* de Pascoli, y apostilla, no sin malicia, que Saussure «renoncera définitivement à ses recherches, vers avril 1909, lorsque le silence de Pascoli lui prouve qu'il a fait fausse route -puisqu'un excellent poète ne sait pas que les poèmes latins qu'il envoie chaque année aux concours de poésie latine d'Amsterdam sont bourrés d'anagrammes» («Les anagrammes de Saussure» en René Amacker, Tullio de Mauro y Luis J. Prieto (eds.) *Studi saussuriani per Robert Godel,* pp. 235-241).

123 También afirma que

> Quand un 1 er anagramme apparaît, il semble que ce sois la lumière. Puis quand on voit qu'on peut en ajouter un 2e, un 3e, un 4e, c'est alors que, bien loin qu'on se sente soulagé de toutes les doutes, on commence à n'avoir plus même de confiance absolue dans le premier: parte qu'on arrive à se demander si on ne pourrait pas trouver en définitive toas les mots possibles dans chaque texte, ou à se demander jusqu'à quel point ceux qui se sont offerts sans qu'on les cherche, sont vraiment entourés de garanties caractéristiques, et impliquent une plus grande somme de coincidentes que celles du premier mot venu, ou de celui auquel on ne faisait pas attention *(LM,* 132).

124 Las muestras de absoluta confianza en la corrección de los análisis y en la descripción de las causas de la *poésie phonisante* son numerosas en los textos editados, tanto cuadernos como cartas: «j'ai vu l'anagramme établissable à tout instant et je m'en tiens á celui-ci pour qu'une voie quelconque soit ouverte sur des phénomènes que je tiens pour incontestables dans leur valeur générale» (citado por Jakobson, *Selected Writings IV,* p. 685); «je tiens maintenant la victoire sur toute la ligne», «je ne marche plus qu'à coups de grosse artillerie *(LM,* 20); «les anagrammes deviennent la base de la versification, que la critique d'une part, et que le versificateur d'autre part, le veuille ou non *(LM,* 30*);* «je crois avoir bien calculé les degrés et les limites de certaines chances» *(BENVENISTE,* 112*);* «les neuf dixièmes des hymnes que j'ai parcourus au point de vue du nom de la *divinité* qui est invoquée fournissent ce nom d'une manière non équivoque et quelque fois par des imitations qui sautent aux yeux» *(BENVENISTE,* 113); «j'ai cessé tout à fait de douter, non seulement quant à l'anagramme en général,

mais sur les principaux points qui en forment l'organisme, et qui pouvaient sembler nébuleux» *(BENVENISTE, 118);* «je ne vois décidément plus la posibilité, pour ce qui me concerne, de garder un doute, et je sens que les représentations qui me seraient faites sur telles ou telles obscurités chez Virgile ou Lucréce n'auraient plus d'effet pour me détourner d'une conclusion que je crois absolument certaine pour tout le monde, dès qu'on yerra le caractère tout-à-fait illimité du fait et de ses exemples» *(BENVENISTE,* 119*);* «une recherche qui se trouve solutionnée complétement» *(ibid.).*

125 No compartimos la opinión de Tullio de Mauro, quien en su edición crítica del *CLG* afirma a propósito de los cuadernos saussurianos que «Meillet debe de haber tenido una opinión negativa de toda la investigación» (*358*). A los testimonios allegados del propio Meillet debemos añadir lo que Saussure le escribe en enero de 1908: «si vous ne m'aviez pas confirmé que l'idée de l'anagramme ne vous semblait pas fausse, d'aprés les examples saturniens, je n'aurais pas eu l'idée de poursuivre une recherche qui se trouve solutionnée complétement en dehors du Saturnien et de mon objet primitif» *(BENVENISTE,* 119).

126 La amnesia de Saussure en lo futuro para todo lo relativo a estas especulaciones «vastas y estériles» –en palabras de CODEL– se expresa en otra carta del maestro ginebrino a un colega e íntimo amigo, el arabista Max van Berchem. En ella, fechada en 1910, Saussure requiere información sobre el principio que rige la versificación de los árabes en estos términos:

> Jusqu'à présent je n'ai pu trouver que ces trois principes (syllabique, accentuel, quantitatif) posibles à une versification, et il est

> d'ailleurs très rare que deux d'entre eux ne soient pas combinés. Je ne puis citer que la versification grecque qui repose sur un seul príncipe (quantité). la généralité des systèmes représente une combinaison ou du syllabisme et de l'accent, ou de l'accent et de la quantité, ou de la quantité et du syllabisme, etc.
>
> Quoique je puisse me borner pour mon but aux langues indo-européennes, cela m'intéresserait beaucoup de savoir si une autre source quelconque du rythme que *l'accent,* la *quantité* et le *nombre* des syllabes, a jamais pu être trouvée comme éléments du rythme, et par conséquent du vers. («Lettres de Ferdinand de Saussure à Max van Berchem» *(LOUCA,* 35).

El silencio sobre ese otro ritmo, fónico, segmental, que marcaba el anagrama poético en sus entonces recién abandonadas investigaciones puede ser significativo.

127 Dice Starobinski *(LM,* 154): «L'erreur de Ferdinand de Saussure (si erreur il y a) aura aussi été une leçon exemplaire. Il nous aura appris combien il est difficile, pour le critique, d'éviter de prendre sa propre trouvaille pour la règle souivie par le poète. Le critique, ayant cru faire une découverte, se résigne mal à accepter que le poète n'ait pas consciemment ou inconsciemment *voulu* ce que l'analyse ne fait que *supposer.* Il se résigne mal à rester seul aves sa découverte. Il veut la faire partager au poète. Mais le poète, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, reste étrangement muet. Toutes les hypothèses peuvent se succéder à son sujeta: il n'acquiesce ni ne refuse».

128 Sobre este artificio pre-escritural postulado por Saussure, que no podemos describir ni calibrar aquí, remitimos *a LM* 38-40, *a REY (1973) y* a nuestra tesis doctoral, I, 2. 14 (II), pp. 68-75.

129 *Cf.* Lausberg, *Elementos,* §§ 99, 110, 378.

130 No se explica Saussure tal omisión, y su impresión al respecto fluctúa entre considerar que se debe a que el anagrama era una tradición oculta y un secreto confiado sólo a iniciados, al menos en un principio, o bien a que era una evidencia tan palmaria, sobre todo en la latinidad clásica y tardía, que no precisaba ni mencionarse.

131 Francis Ponge resume la poética de Malherbe como «rima dotada de razón»: «la confusion de la raison et de la *réson,* del raisonnement et del *résonnement».* Y explica, suscribiendo dicha poética, que « il ne connait qu'un seul thème, la parole comme telle, sonnant à la louange de la beauté comme telle. Il réalise á chaque instant *la transmutation de la raison en réson.* C'est la résonance, dans le vide conceptual, de la lyre elle-même comme instrument de la raison au plus haut prix. Il réalise un concert varié de vocables». En Philippe Sollers, *Entretiene de Francis Ponge avec Philippe Sollers,* p. 164.

132 Genette, *op. cit.,* p. 293. Saussure problablemente sí conocía la poética de Valéry cuando, en las notas de un proyectado *Traité de versification* nunca acometido, el maestro afirma, en sintonía con la cita valeriniana:

> Dans une poésie quelconque il faut surtout qu'il y ait de la poésie, chose indéfinissable, mais qui ne proviendra jamais ni de la négligence de la forme, ni de l'abondance d'une pensée philosophique *(SHEPHEARD* 1990: 238).

133 Nota 13a del *Ms fr 3951, SM,* 49. Saussure además dice que «les quantités du langage et leurs rapports sont régulièrement exprimables, *dans leur nature fondarnentale,* par de formules mathématiques» (Nota 10, *Ms fr 3951, SM,* 44).

134 Starobinski resume con acierto las diversas funciones que podría asumir el procedimiento anagramático en el tiempo, según se desprende del análisis de los varios corpus poéticos analizados por Saussure *(LM,* 64)*:*

> Le mot-thème n'est, pour lui, rien de plus qu'une donnée matérielle dont la fonction, peut-être primitivament sacrée, se réduit très tôt à une valeur d'appui mnémonique pour le poète improvisateur, puis à un procédé régulateur inhérent à l'écriture elle-même, tout au moins dans la langue latine.

135 Hemos expuesto este rastreo de fuentes y testimonios del anagramatismo poético en el Cap. III. 1 (pp. 209-348) de nuestra tesis doctoral, y juzgamos muy reveladores en este sentido los trabajos de Eva H. Guggenheimer *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparativa Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry,* Mouton, The Hague-Paris, 1972 y de Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario,* Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991. En el primero, Guggenheimer analiza las complejas figuras de la rima en la poesía antigua, un tema tradicionalmente descuidado al suponerse que, a diferencia del esquema métrico, no es la rima una constricción a la que se somete el poeta clásico, sino un efecto ocasional que incluso puede resultar cacofónico. Guggenheimer demuestra mediante cómputos manuales y, en algunos ca-

sos, asistidos por ordenador, que desde Homero y Safo hasta Virgilio, Horacio, Ovidio, Catulo y otros, la poesía cuantitativa clásica estaba recorrida por esquemas de repetición fónica marcados topológicamente en el verso, en particular diversos tipos de rima, como es natural más extensos y complejos que los meros ecos de la flexión nominal o verbal. Guggenheimer muestra además con la ayuda de un programa informático que determinados pasajes de la épica, tanto griega como latina, presentan recurrencias de ciertos temas fónicos con mucho superiores al umbral de expectativas en una distribución aleatoria, mientras que en otros pasajes estos temas están ausentes, siendo sustituidos por otros también anormalmente densos. Y, lo que es todavía más definitivo en lo que hace a la hipótesis anagramática «fuerte», la autora destaca el papel que juegan los nombres propios centrales del relato épico, como *Achilleus, Achaioi y Troes* para la *Ilíada,* en la armonización fónica de las rimas finales y señala que, por regla general, las diversas figuras de la rima que giran en torno a nombres propios enlazan palabras íntimamente conectadas con el tema del poema, que reciben así una saliencia acústica mayor y poden ser propiamente llamadas *palabras-tema.* La coincidencia con Saussure no podría ser más sorprendente, aunque la autora afirma no conocer trabajos que hayan identificado y descrito estos fenómenos de réplica fónica en la poesía antigua, tanto como nosotros no sabemos de ninguna contribución crítica sobre los anagramas saussurianos que haya reparado en el concienzudo y revelador libro de Guggenheimer, que parece cumplir el pronóstico de Saussure sobre la venidera confirmación estadística de los fenómenos intuitivamente descubiertos por él. En cuanto a Rafael de Cózar, su documentadísimo y ameno libro

ilustra sobre la presencia constante a lo largo del tiempo y en tradiciones literarias muy diversas de complejos artificios verbales, desde los poetas alejandrinos (Licofrón de Calcis, Sotades, Teócrito) hasta las creaciones más recientes de la poesía concreto-visual, y describe figuras y recursos cercanos al estudiado por Saussure, surtiendo numerosos ejemplos.

Segunda parte
El anagrama saussuriano en ejemplos

1. El anagrama en las poéticas contemporáneas

> Mon premier rapport à l'égard du mot, dit Khlebnikov, c'est: trouver la pierre merveilleuse qui permet la transformation des mots slaves l'un en l'autre, sans rompre le cercle des racines; fondre librement les mots slaves. C'est le mot autonome hors de la vie pratique et des besoins quotidiens. Mon deuxième rapport à l'égard du mot: voyant que les racines ne sont que des fantômes derrière lesquels se dressent les cordes de l'alphabet, trouver l'unité de toutes les langues du monde, formés par les entités de l'alphabet. C'est la voie vers le langage transmental universel.
>
> Citado por Jakobson, «La nouvelle poésie russe», 1919.

La reflexión de los poetas y en ocasiones de los prosistas de la modernidad sobre sus propias obras ha ofrecido declaraciones más o menos explícitas del

reconocimiento de un método de composición casi literalmente anagramático, de la productividad anagramática de ciertos nombres.

Los ejemplos que presentamos no pretenden, como es natural, ser exhaustivos, ni por su extensión, ni por la profundidad con que nos está permitido aquí detenernos en cada uno de ellos. Se trata de seleccionar de entre los posibles testimonios aquellos que, tanto por su cronología como por su notoriedad, bien pudieron llegar a ser conocidos por el propio Saussure, o bien, siendo posteriores, pero anteriores a la exhumación de los *Anagrammes,* parecen venir a confirmar la intuición del maestro ginebrino, que prefigura una poética todavía desconocida y viene al cabo del tiempo a sancionarla teóricamente.

Se trata en todos los casos del anagrama como procedimiento de la composición, que se construye en primera instancia operando permutaciones o amplificaciones de un material verbal mínimo puesto en el origen del quehacer poético. Es la «prueba externa» que Saussure tanto deseó encontrar por fin escrita y rubricada por los propios creadores, aunque en una época muy distinta a la del *corpus* por él investigado. Que esa productividad anagramática de ciertos nombres sea descrita como plenamente consciente en el momento de la

creación, o sea reconocida *a posteriori* por el creador en su condición de primer y especialísimo lector de la obra, como nos dice Jakobson de Klebnikov **(nota 1)**, será una distinción para nosotros menor.

Hemos elegido por un lado a Poe, Mallarmé y Proust , autores de algunas de las poéticas de la modernidad más apegadas *a la letra*, y por otro a Roussel, Leiris, Queneau, Perec y Ponge, que desarrollan en Francia entre los años treinta y los sesenta una literatura dotada de una poética que es literalmente *anagramática* antes de conocerse la letra de los *Cahiers d'Anagrammes*. Todos ellos han condescendido a explicar en detalle el proceso de creación de sus obras, en verso o en prosa, y han admitido el papel rector de una palabra impuesta desde el principio como armonizador fónico y como clave temática de la composición. Esfuerzo que algunos juzgarán postizo, una boutade, y otros profundamente anti-poético, *deplorable* –como definió en una ocasión Saussure al anagrama– por mostrar obscenamente el taller del creador, pero que nos parece pertinente aquí aunque sólo sea para presentar ese «témoignage» o «preuve externe», ese reconocimiento explícito de una poética anagramatizante por parte de los propios creadores, que Saussure buscó infructuosamente durante su investigación en la poesía antigua y tenía en sus propios contemporáneos. Lo cual no em-

paña ni corrige la labor de Saussure, sino que en todo caso sirve para prolongarla y para enriquecerla con nuevas formas instaladas en la modernidad y en las lenguas neolatinas (ante las que Saussure detuvo su búsqueda) y con una desconocida desacralización del proceso de creación literaria que lleva a la pormenorizada descripción del método compositivo por parte del propio autor: la implicitud, la reserva, la reticencia que imaginó Saussure en los poetas anagramistas antiguos se torna declaración, poética explícita, casi exhibicionista, en los modernos, aunque, como veremos, no absolutamente sincera, no liberada, ella misma, de un cifrado también anagramático.

1.1. Poe y su Filosofía de la Composición

> El poema de Poe fue paladeado por Baudelaire, decantado por Mallarmé, sopesado por Elliot, mimetizado por José Asunción Silva y comentado por Antonio Machado. Es el poema que se esgrime contra la vacuidad suspirante y el desaliño arrobado de la bendita inspiración. Es el poema que, de creer a Poe (cosa que nadie logra), sería el fruto calculado de esa poética que lo precede y que se pormenoriza en *The Philosophy of Composition*. Adiós a la iluminación: la poesía es hija de una técnica, parecida a la del reloj, destinada a medir otra pérdida, otro tipo de tiempo.
>
> JOSÉ MIGUEL ULLÁN

Es sabido que Edgar Allan Poe ofreció en su *Philosophy of Composition* un documento excepcionalmente detallado de su hacer poético al revelar muy prolijamente el *modus operandi* que siguió en la composición de su más famoso poema, *The Raven,* publicado en 1845 **(nota 2)**. Dicho poema fue muy pronto traducido en prosa al francés por Baudelaire y algo más tarde y con mayor fidelidad, por Mallarmé. Baudelaire además dedicó al poeta norteamericano varios escritos, en uno de los cuales, «Nuevas notas sobre Edgar Poe», hace alusión a la declaración del poeta sobre su método de composición **(nota 3)**. La poesía y la poética de Poe influyeron decisivamente en la obra de Baudelaire y de Mallarmé y los tres forman, al decir de Kristeva, una de las más impresionantes cadenas de intimidad intertextual de la modernidad literaria **(nota 4)**.

A propósito de su reconstrucción de la escritura de *The Raven,* Poe dice ser consciente de lo inusual que resulta que un poeta declare pormenorizadamente las fases de la invención y creación de una obra suya, y explica este escrúpulo:

> Muchas veces he pensado cuán interesante sería un artículo de revista donde un autor quisiera –o, mejor dicho, pudiera– detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse. Me es imposible decir por qué no se ha escrito

nunca un artículo semejante, pero quizá la vanidad de los autores sea más responsable de esa omisión que cualquier otra cosa. La mayoría de los escritores -y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían ante la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bamabalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilleria del *histrión* literario.

Por otra parte, tengo plena conciencia de que no es frecuente que el escritor esté en condiciones de volver sobre sus pasos y mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general, las sugestiones se presentan confusamente al espíritu, y en la misma forma se las sigue y se las olvida.

Por mi parte, no comparto la repugnancia a que he aludido antes, y jamás he tenido dificultad en rememorar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras.(...) He elegido El *Cuervo* por ser la más generalmente conocida. Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a

> una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.

Esta afirmación, como apunta Baudelaire, peca de un punto de impertinencia, pero sobre todo de algo que no disgusta en absoluto al poeta francés: la capacidad de escandalizar con la fuerza de «una profanación o una blasfemia» a los partidarios de la inspiración, reacios a que se hurgue en el taller del poeta. Dice Baudelaire;

> Frente a ciertos escritores que afectan el abandono, aspirando a la obra maestra con los ojos cerrados, llenos de confianza en el desorden y esperando que las letras arrojadas al techo vuelvan a caer en forma de poema sobre el suelo, Edgar Poe -uno de los hombres más inspirados que conozco- tiene la afectación de ocultar la espontaneidad, de simular sangre fría y deliberación. (...) Decía que sólo los amantes del azar, los fatalistas de la inspiración y los fanáticos del *verso blanco* pueden juzgar extravagantes esas *minucias.* En materia de arte no existen minucias.

Poe decide prescindir, por ser extrapoética, de la circunstancia (o necesidad) que estuvo en el origen del poema *The Raven,* elegido por ser el más famoso de los suyos, y explica preliminarmente cómo llegó a determinar tres variables, para él fundamentales: la *extensión,* el *efecto* y el *tono* que habría de poseer el poema. En cuanto a la primera, la sitúa en torno

a los cien versos, la máxima capaz de mantener el grado de excitación sin caer en depresiones, al permitir que la obra pueda ser leída en una única sesión, manteniendo «la totalidad o unidad del efecto». En cuanto a éste, Poe afirma que el propio de la poesía es la *belleza,* producto de la excitación o el arrobamiento del alma, frente a la verdad (que requiere precisión) y a la pasión (que precisa familiaridad) que pueden concurrir en la prosa. Con respecto al *tono* de la manifestación de la belleza, concluye Poe que el más idóneo es el melancólico, al «inducir inevitablemente a las lágrimas a las almas sensibles». Y prosigue diciendo

> Determinados así la extensión, el dominio y el tono, me confié a la inducción ordinaria con el fin de hallar algún motivo artístico que me sirviera de clave para la construcción del poema, un pivote sobre el cual pudiera girar toda la estructura. Pensando detalladamente en los efectos artísticos usuales -los *recursos* en sentido teatral- advertí de inmediato que ninguno había sido empleado tan universalmente como el *estribillo.* Esta universalidad bastaba para asegurarme su valor intrínseco, evitándome toda necesidad de análisis. Procedí, sin embargo, a analizarlo desde el punto de vista de sus posibles perfeccionamientos, y pronto advertí que se hallaba en su fase primitiva. Tal como se lo usa habitualmente, el estribillo o refrán no sólo está limitado al poema lírico, sino que todo su efecto se basa en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer nace solamente de la sensación de iden-

> tidad, de repetición. Resolví diversificar y acrecentar ese efecto, manteniendo, en general, la monotonía del sonido, a la vez que alteraba continuamente el pensamiento; vale decir que decidí producir de continuo nuevos efectos, variando la *aplicación* del estribillo, sin que éste sufriera mayores cambios.
>
> Fijados estos puntos, me ocupé de la *naturaleza* de mi estribillo. Puesto que su aplicación iba a variar continuamente, resultaba claro que debía ser breve, ya que cualquier frase extensa hubiera presentado dificultades insuperables de aplicación variada. La facilidad de la variación sería naturalmente proporcionada a la brevedad de la frase. Y esto me condujo a emplear una sola palabra como estribillo.

Ese estribillo léxico de Poe es anagramático-saussuriano en muchos sentidos: por su estatuto retórico (una «curiosidad artística» ciertamente menor, como el propio anagrama, devenirla la clave de la construcción del poema, el pivote sobre el que gira todo su despliegue verbal); por su funcionamiento textual (una repetición fónica literal –o casi, dice Poe– que va modulando sin embargo su significación a través de sus comparecencias sucesivas) y por su elección, producto de una búsqueda consciente del poeta. Es evidente que Poe no plantea la descomposición fónica de la palabra y su recomposición diferida, es decir, la coexistencia de un texto y de un hipo- o paratexto, sino la repetición literal del estribillo con valores distintos por la presión contextual, una especie de siste-

mático *diaforismo* que implica además un *in crescendo* de su carga semántica, pero es consciente, a la hora de hacer su elección, de los constituyentes fónicos que entran en la composición de la palabra y de los efectos fonosimbólicos que poseen, coherentes con el tono previamente seleccionado:

> Presentábase ahora la cuestión del *carácter* de la palabra. Decidido el uso de un estribillo, su corolario era la división del poema en estrofas, cuyo final sería dado por aquél. No cabía duda de que el final, para tener fuerza, debía ser sonoro y susceptible de énfasis; estas consideraciones me llevaron inevitablemente a pensar en la o como vocal más sonora, asociada a la *r* como la consonante que mejor prolonga el sonido.
>
> Determinado el sonido del estribillo, era necesario seleccionar una palabra que lo incluyera y que al mismo tiempo guardara la mayor relación posible con esa melancolía predeterminada como tono para el poema. En semejante búsqueda hubiera sido absolutamente imposible pasar por alto la palabra *Nevermore* («nunca más»). En verdad, fue la primera que se me presentó.
>
> El siguiente *desideratum* fue un pretexto para el uso continuo de la palabra *nevermore.*

La necesidad de esta monótona repetición llevó a Poe a atribuirla a una criatura no racional, pero a la vez dotada de voz, lo cual, unido al tono de tristeza y melancolía deseados, facilitó que la elección recayera sobre el cuervo, ese ave carro-

ñera y de mal agüero que habría de repetir al final de cada estrofa el estribillo *nevermore.* El cuervo sería el obsesivo interlocutor del protagonista del poema, alguien atormentado por un suceso donde se aliaran necesariamente la belleza del efecto y la melancolía del tono: la muerte de la mujer amada, que en el poema se llama *Lenore,* nombre que reaparece dando título a otro poema de Poe y a uno de sus cuentos. El amante debería establecer un diálogo con el cuervo y éste repetiría siempre su respuesta/estribillo, aunque las preguntas pasaran de inquirir el nombre del extraño huésped *(Nevermore)* a una progresivamente dramática consulta oracular sobre su propia desdicha y su esperado punto final (la muerte y el encuentro de ultratumba con su amada), a las que recibe siempre idéntica respuesta, *nevermore.*

El amante es presentado leyendo en su habitación en una noche de invierno, cuando alguien golpea a su puerta. La llamada intempestiva le saca de la lectura/ ensoñación con que vanamente había intentado distraer su tristeza:

> –sorrow for the lost Lenore–
> for the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
> Nameless *here* for evermore.

Piensa para tranquilizarse que debe tratarse sólo de un visitante inesperado que llama en mitad de la noche («and no-

thing more»). Abre la puerta y no hay nadie, sólo oscuridad («darkness there and nothing more»). Vuelven a sonar los golpes, ahora en la ventana. Al abrir, entra en la habitación un cuervo que va a posarse sobre un busto de Pallas, y nada más («perched and sat and nothing more»). El amante le pregunta su nombre («what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore») y el cuervo responde «nevermore». Le advierte que otros amigos suyos han volado ya y que sabe que él también lo hará al llegar el día, y el cuervo repite «nevermore», piensa en voz alta que acaso el cuervo es una señal de que le ha sido concedido el descanso y el olvido de su perdida Lenore, y el cuervo insiste «nevermore», le pregunta ahora si hay bálsamo para su dolor en la Tierra, y obtiene la misma respuesta, y finalmente inquiere si en el Edén le será permitido abrazar a Lenore y el cuervo responde de nuevo «nevermore». Desesperado, quisiera que esa respuesta fuera el punto final de su entrevista y perder de vista para siempre al cuervo, pero éste ya no le abandonará «nevermore» y su alma se confunde con la sombra que proyecta el animal sobre el suelo de la habitación sin poder levantarse ya nunca, «nevermore».

La lacónica respuesta del cuervo es siempre la misma, pero siempre distinta, porque en cada ocurrencia responde a preguntas diferentes que modulan su sentido, de manera que

esa tensión entre la identidad de la palabra y su diversidad de aplicaciones hacen del estribillo *nevermore* una *diáfora* prolongada o, más rigurosamente, ya que es producto de un diálogo, una *reflexio o antanacla*sis, paradójica en tanto producto de un decir repetido mecánicamente por el cuervo: no reflexión por tanto, aunque sí reflejo condicionado por las palabras del amante.

El poema se compone de dieciocho estrofas que repiten el mismo esquema métrico, que Poe reconoce en su comentario como absolutamente novedoso y original no tanto por el metro de los versos sueltos cuando por su combinación estrófica: seis versos en cada estrofa, con rimas idénticas en el segundo, cuarto, quinto y sexto verso, todos de ritmo trocaico, los cinco primeros alternando los ocho pies con los siete y medio, y el último de tres y medio, de «pie quebrado», donde se contiene invariablemente a partir de la octava estrofa el estribillo *nevermore.* En las siete primeras estrofas aparece *nothing more* (seis veces) *y evermore* (una) y las rimas los asocian *a door* (seis veces), *Lenore* (cuatro veces), *explore, shore, before, bore, yore, o'er, implore y floor.* El mismo Poe reconoce que «el efecto de esa combinación original [de los versos] se potencia mediante algunos otros efectos inusitados y absolutamente nuevos, obtenidos por una aplicación más amplia de la rima y la aliteración» y sugiere que es ésta

que llama «por una parte, cierta suma de complejidad o, dicho con mayor propiedad, de combinación; por otra, cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo así como una vena subterránea de pensamiento, invisible e indefinida» la que propicia la conversión final del cuervo en «ser emblemático», tan sólo *insinuado* a lo largo del poema, de manera que «sólo en el último verso de la última estrofa puede verse con nitidez la intención de hacer del cuervo el símbolo del *recuerdo lúgubre y eterno».*

Baudelaire recuerda también que Poe concedía una extremada importancia a la rima, como se demuestra en el análisis que hizo del placer matemático y musical que se obtiene con ella, y afirma:

> Del mismo modo que había demostrado que el estribillo es susceptible de aplicaciones infinitamente variadas, trata también de rejuvenecer, de redoblar el placer de la rima, añadiéndole ese elemento inesperado, la extrañeza que es como el condimento indispensable de toda belleza. Hace un magnífico uso de las repeticiones del mismo verso o de varios versos, retornos obstinados de frases que simulan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija, del estribillo puro y simple, pero que reaparece de diversas maneras distintas, del estribillo con variante, que finje la indolencia y la distracción, de las rimas redobladas o triplicadas, y también de un género de rima que introduce en la poesía mo-

derna, pero con más precisión e intuición, las sorpresas del verso leonino **(nota 5)**.

Más recientemente, aunque mucho antes de que fueran desvelados los cuadernos saussurianos, Jakobson reparó en el poema y en la declaración que de él hace el autor, señalando a propósito del estribillo *nevermore* la variedad de acentos emotivos que genera su repetición:

> Bien que le poète ne cherche pas à affaiblir l'unité, la monotonie du refrain, et qu'il l'introduise toujours de la même manière: «Le Corbeau dit: *Nevermore!»,* il est hors de doute que divers moyens phoniques tels que le ton et ses modulations, l'accent d'intensité et l'allure, les nuances d'articulation des sons et de leurs groupes, que ces différents moyens nous permettent de varier de toute manière quantitativement et qualitativement la valeur émotive du mot **(nota 6)**.

Más tarde, coincidiendo en el tiempo con la primera entrega anagramática de Starobinski, aunque sin duda sin conocerla todavía, Jakobson volvió a ocuparse por extenso del poema de Poe **(nota 7)**, precisando las intuiciones formuladas en el primer trabajo. Afirma, por ejemplo, que «comme pierre d'attente du refrain final, et pour renforcer son impact, Poe a recours à une sorte de figure étymologique» **(nota 8)**, consistente en la preparación de la negación absoluta del *nevermore* a partir de las negaciones relativas que jalonan las primeras estrofas

(Only this and nothing more (1ª), This it is and nothing more (3º), Darkness there and nothing more (4ª), Merely this and nothing more (5ª), `T is the wind and nothing more! (6ª) y *Perched, and sat, and nothing more (7ª))* y en el hecho, más decisivo si cabe, de que «le poème fragmente l'unité *Nevermore* en ses constituants grammaticaux, en isolant *more, ever, no* et en les distribuant dans de nouveaux contextes, qui, la plupart de temps, se correspondent du point de vue du mètre et de la rime», como por ejemplo, el ***no****thing* ***more*** repetido seis veces, pero también *Nameless here for* ***evermore*** *(2ª), Terrors* ***never*** *felt before (3ª), dreaming dreams* ***no*** *mortal* ***ever*** *dared to dream before (5ª).* A un nivel ya sinsemántico, Jakobson señala muy saussurianamente que «les éléments [de la matière phonique] que l'on obtient en fractionnant à leur tour ces unités [las que sostienen la rima con *nevermore]* sont mis a nu par le jeu de l'équivalence et de la diversité phonématiques» y añade que «en plus des rimes, d'autres groupes de phonèmes, à l'intérieur des vers qui précèdent le refrain, contribuent eux aussi à appeler la conclusion du *nevermore»* **(nota 9)***,* como por ejemplo ***fr****o****m*** *thy* ***m****e****m****ories o****f*** *Le****n****o****r****e y take thy* ***f****o****r****m*** ***fr****o****m*** *o****ff*** *my doo****r****,* donde según Jakobson se acumulan las nasales /m,n/, la vibrante */r/ y* la fricativa labial /f/ (sorda que tiene su correspondiente sonora lv/) para anticipar, diríamos con Saussure, la *charpente consonantique*

de la palabra-tema del estribillo. Además, Jakobson señala al paso flagrantes *etimologías poéticas: on the* ***pall****id bust of* ***Pall****as just above my chamber door; Whether* ***Tempter*** *sent, or whether* ***tempest*** *tossed thee here ashore;* ***beast*** *upon an sculptured* ***bust****,* en los que no sólo la proximidad fónica y sintáctica, sino también otras sutilezas como la rima interior que remarca la paronomasia *(pallid b****ust****/Pallas j****ust****)* o el isocolon sintáctico *(****whether*** + *Tempter/tempest* + ***verbo****)* contribuyen a reforzar el sentimiento paretimológico.

Por nuestra parte, no vamos a entrar en el detalle pormenorizado del poema, demasiado largo, pero sí a abordar la relevancia hipogramática de ese estribillo *nevermore* tan enfatizado por el propio Poe y por su posteridad literaria y crítica. La primera y más llamativa nota discordante con respecto al *mot-thème* saussuriano es que *nevermore* es un adverbio, aunque bien es verdad que en su primera aparición en el poema responde a la pregunta ¿cuál es tu nombre? *(Tell me what thy lordly name..),* y después de la respuesta del cuervo, el amante se maravilla de la visita de un cuervo *with such name as «Nevermore». Nevermore,* con esa o final abierta y larga, se diría una renominación (propiamente una *eponimia* en el sentido platónico **(nota 10)**) del cuervo vía esa onomatopeya fantástica, nuevo nombre que se otorga a sí mismo y que parece convenirle más que el de *raven.* Pero, como en el

Cratilo, el nombre actual *(raven),* deformado por cambios de letras y concesiones a la eufonía y a la armonía, debe guardar el recuerdo del epónimo, siniestro como el pájaro y más ajustado a la verdad de su ser y de su *sonar: si* descomponemos la palabra-estribillo en sus partes constituyentes, vemos que *never* es casi el palíndromo perfecto de *raven,* mientras *a more* queda confiada la rima casi en eco con el otro nombre propio relevante del poema, el de la amada muerta *Lenore.* Por su parte, *Lenore y raven* comparten además un dígrafo anagramático, ***Len****ore/rav****en****,* que aparece invertido en ***ne****ver-more. Nevermore* es, desde una lectura anagramáticamente sensible, casi el *mot-valise* que acopla a la amada y al cuervo, recolección que alcanza un alto grado de explicitud en los versos finales de dos estrofas (14ª y 16ª) y que aparece reforzada por dífonos o por dígrafos anagramáticos dispersos:

> «Wretch,» I cried, «Thy God hath l**ent** thee - by these angels he hath s**ent** thee
> Respite - respite and **ne**p**en**the from thy me**mor**ies of L**enore**;
> Quaff, oh quaff this kind **ne**p**en**the and forget this lost L**enore**!»
> Quoth the **R**a**ven** «**Nevermore**.»
>
> Tell this soul with sorrow lad**en** ir, within the distant Aid**en**n,
> It shall clasp a sainted maid**en** whom the angels name L**enore**-
> Clasp a ra**re** and radiant maiden whom the angels name L**enore**.
> Quoth the **R**a**ven** «**Nevermore**.»

O, si se prefiere, *nevermore,* primera elección léxica del poema en palabras de Poe, está anagramáticamente presente en los nombres de la amada ausente *(Lenore)* y del animal profético presente *(raven).* Este sentimiento de borboteo fónico que casi hace inapelable y «natural» para el lector que el estribillo sea *nevermore* está además reforzado por ese artificio de la estrofa de Poe, por el que el quinto verso no sólo autorrima con el cuarto, sino que es su eco casi total, repitiendo a menudo literalmente el segundo hemistiquio **(nota 11)**, y predisponiendo la aproximación fónica y semántica de las palabras disímiles en los dos versos. Nevermore no seria sino la *epífora* anagramática del penúltimo verso, como éste es a su vez la epífora del antepenúltimo.

Poe confiesa que la rima privilegiada *Lenore/nevermore* **(nota 12)** tiene efectos sobre la psicología del protagonista de su poema, pues la palabra *nevermore* «inmediatamente suscita un eco melancólico en el corazón del estudiante», que es el de ese nombre que él ya no pronuncia. Al inicio del poema, la muerte de Lenore es eufemísticamente indicada por dos notas referidas precisamente a su *nombre,* objeto de interdicción para el amante: son ya los ángeles los que la llaman «Lenore» y (por eso) ya nunca habrá nombre para ella aquí en la Tierra («nameless *here* for evermore»). La ausen-

cia de Lenore es sobre todo ausencia de su nombre, que es sólo evocado para confiarlo a otros (los ángeles). La insistencia extraña del ser que llama a la puerta hace al amante susurrar tan sólo el nombre de *Lenore,* aunque en un principio se diría sólo una palabra hablada sin sujeto hablante, prolongada luego por un eco también ajeno a la voluntad del protagonista:

> And the only word there spoken was the whispered word, «Lenore!»
> This I whispered, and an echo murmured back the word «Lenore!»
> Merely this and nothing more.

Ese sentimiento de alienación de la propia voz, de alucinación auditiva atribuida al eco, junto al inicial adormilamiento del protagonista y su despertar melancólico, hacen que el poema oscile entre la realidad y la pesadilla, que pueda ser delirio *(rave)* del duermevela del poeta. En todo caso, su recuerdo conserva claramente *(distinctly I remember)* que su visitante era un cuervo *(raven)* que, al entrar en la habitación, deshace la esperanza de esa otra visita lenitiva y angélica de *Lenore.* Pero al amante le queda otra: si aquí *(here,* cursiva en el original) Lenore ya es «nunca más», quizá pueda ser «para siempre» en el más allá.

Sin embargo esa rima deseada, anticipada, susurrada, *Lenore/evermore* nunca será consentida por la respuesta del

cuervo, *the raven,* que niega con su misma materia fónica esa continuidad del amor en el más allá: *never more. Lenore y nevermore* están casi en oposición paradigmática y *raven* es el relevo fónico que lleva de una a otra palabra. *Raven* por un lado recoge esa *n* fatídica que estaba en *Lenore* (en un significativo dígrafo *no) y* convierte el deseable *evermore* en su contrario, y a la vez añade esa *r* que no está fónicamente ni en *Lenore* ni en *nevermore,* pero que para Poe es paradójicamente «la consonante más vigorosa» *(the most producible consonant)* del estribillo, lo que sugiere que pensaba tanto en ese alargamiento de la vocal anterior que produce la *r* en ciertos contextos fónicos, como en la propia grafía. El cuervo hace audible la rima que el amante-poeta lleva tiempo callando: *Lenore/nevermore.*

THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
«'T is some visitor», I muttered, «tapping at my chamber door
Only this and nothing more.»

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; vainly I had sought to borrow

From my books surcease of sorrow –sorrow for the lost Lenore–
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore
Nameless *here* for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me-filled me with the fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
«`T is some visitor entreating entrance at my chamber door
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;
This it is and nothing more.»

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
«Sir», said I, «or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you»
–here I opened the door;–
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word «Lenore!»
This I whispered, and an echo murmured back the word «Lenore!»
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
«Surely», sais I, «surely that is something at my window lattice;

Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore–
Let my heart be still a moment and this mystery explore;–
`T is the wind and nothing more!»

Open here I flung the shutter, whwn, with many a flirt and flutter
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore.
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door–
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door–
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling
By the grave stern decorum of he countenance it wore,
«Though thy crest by shorn and shaven, thou», I said, «art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore-
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!»
Quoth the Raven,«Nevermore».

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning -little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as «Nevermore».

Startled at this stillness broken by reply so aptly spoken,
«Doubtless,» said I, «what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster

Followed fast and followed faster till his songs one burden bore
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of 'Never-nevermore.'»

But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of the bird, and bust and door;
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
Meant in croaking «Nevermore. »

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,–
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
«Wretch,» I cried, «thy God hath lent thee –by these angels he hath
Respite– respite and nepenthe from the memories of Lenore;
Qyaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!»
Quoth the Raven «Nevermore.»

«Prophet! » said I, «thing of evil! -prophet still, if bird or devil!
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,

Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted
On this home by Horror haunted –tell me truly, I implore–
Is there *-is* there balm in Gilead» –tell me– tell me, I implore!»
Quoth the Raven «Nevermore.»

«Prophet!» said I, «thing of evil! –prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us –by that God we both adore–
Tell this soul with sorrow laden ir, within the distant Aidenn,–
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.»
Quoth the Raven «Nevermore.»

Be that word our sign of parting, bird or fiend!» I shrieked, upstarting–
«Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no vlack plume as a token of the lie thy soul hash spoken!
Leave my loneliness unbroken! -quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!»
Quoth the Raven «Nevermore.»

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted– nevermore!

1.2. Mallarmé: et sign puro general y la clave aliterativa

> La stricte observance des principes de la linguistique contemporaine cédéra-t-elle devant ce que nous appelons *le point de vue littéraire.*
>
> Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes de la fruición del poema, que está hecho para adivinarlo poco a poco: sugerirlo, he ahí el sueño.
>
> MALLARMÉ
>
> Là où la tradition *retrouve,* Mallarmé prétend *inventer* et faire œuvre de poésie. Tandis que les initiés refusent le langage humain, Mallarmé le consume et le purifie en l'utilisant. C'est par l'aménagement intérieur du vers qu'il s'efforce de constituer la langue qui serait à la fois natale et mortelle.
>
> J. STAROBINSKI **(nota 13)**

La crítica de los *Anagrammes* ha invocado a menudo la poética (más que la propia poesía) de Mallarmé como expresión más acabada de una concepción *anagramática* del quehacer poético **(nota 14)**. En sus *Variations sur un sujet* son numerosos los fragmentos que muestran afinidades sorprendentes con los postulados saussurianos:

> Similitude entre les vers et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les

> grouper; ils riment: pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final **(nota 15)**.
>
> Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction **(nota 16)**.
>
> Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence **(nota 17)**.

La voluntad del autor no parece jugar ningún papel en esta dinámica anagramática, y este es el punto de divergencia más importante con respecto a los *Cahiers* saussurianos, y a la vez el que anticipa futuras propuestas estéticas y hermenéuticas, desde la crítica psiconanalítica a lo que Richard Rorty ha llamado *textualismo,* incluyendo las diversas estrategias desconstructivas:

> L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase **(nota 18)**.

Ahora bien, no son sólo estas declaraciones, un tanto inconcretas, aunque dotadas de la resolución de las sentencias firmes o de los oráculos, las que avalan la aproximación de los *Cahiers* a la poética mallarmeana. Hay un texto de *Proses diverses* **(nota 19)** en el que una observación gramatical lleva a Mallarmé a enunciar un *signe pur général* del verso un tanto hermético, aunque en apariencia próximo al *mot-thème* saussuriano:

> J'y trouve l'occasion d'affirmer l'existence en dehors de la valeur verbale autant que celle purement hiéroglyphique, de la parole ou du grimoire, d'une secrète direction confusément indiquée par l'ortographe et qui concourt mystérieusement au signe pur général qui doit marquer le vers **(nota 20)**.

Un signo «puro» críptico está confusamente indicado en el «aménagement intérieur du vers», como dice Starobinski, y sólo en él puede mostrarse. Ahora bien, ¿cómo identificarlo» En su excepcional gramática del inglés **(nota 21)**, Mallarmé concede un relieve especial a las consonantes, que son el verdadero esqueleto, «les os et tendons» de los vocablos. Las vocales, en cambio, son como la carne, y juegan un papel mediocre, puramente gramatical, encarnando las variaciones y derivaciones sobre el *tema* semántico que expresan las consonantes **(nota 22)**. Dentro de éstas, sin embargo, hay diferencias posicionales en el seno de la palabra y del verso. En

cuanto a la palabra, Mallarmé habla de la consonante inicial o «dominante», refugio último de la semanticidad, pues «c'est là, *à l'attaque,* que réside vraiment la signification (...) car en elle gît la *vertu radicale,* quelque chose comme le sens fondamental du mot» **(nota 23)**. En cuanto al verso, señala que la inicial, que llama también *letra de ataque,* es su «pieuse majuscule ou clé allitérative» **(nota 24)** y le concede «la mème importance que la rime et on ne saurait trop fortement la marquer» **(nota 25)**. Precisamente es ese pautado aliterativo del verso, que rompe la continuidad lineal, el que lo diferencia de la prosa. Dice el poeta en La *musique et les lettres:*

> Le vers par flèches jeté moins avec sucession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet: difère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours. A l'un, sa pieuse majuscule ou clé alitérative et la rime, pour le régler: l'autre genre, d'un élan précipité et sensitif tournoie et se case, au gré d'une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà s'y signifie **(nota 26)**.

El verso se armoniza a partir de esta clave aliterativa inicial, que tiene el relieve gráfico de la mayúscula en la tipografía del verso francés. Pero también los nombres propios adquieren ese relieve gráfico en su letra inicial y ese poder generador de armonía sin estar posicionalmente marcados. Mallarmé

les atribuía una especial fuerza evocativa, tanto a los usuales en la lengua como a los exóticos:

> Mêlés encore à la Langue, leur sens tient l'imagination en éveil; autrement, incompréhensibles ou anciens, c'est par leur aspect presque bizarre **(nota 27)**.

El poeta fantaseó con los nombres de *Verlaine,* de *Villiers de l'Isle Adam,* de *Voltaire,* «départ de flèche et vibration de corde», de *Théodore de Banville,* «nom predestiné, harmonieux comme un poème et charmant comme un décor», etc., determinando que la sílaba inicial tenía «une vertu d'impact», y las siguientes servían para prolongar y matizar ese choque inicial.

Se sabe que su drama poético *Hérodiade,* que quedó inconcluso, se llamó así porque la inspiración que había tenido partía de ese nombre, aunque la heroína del drama de la muerte del Bautista era Salomé, siendo Herodías su madre y mujer de Herodes Antipas **(nota 28)**. Mallarmé confesó a su amigo Cazalis el sufrimiento indecible que le ocasionó la escritura de esa obra («Y mi Verso, ¡hay instantes en que hace daño y hiere como el hierro!»), su carácter de verdadero punto de inflexión estético, pues a partir de entonces orientaría toda su obra poética, como confesó en su «Autobiografía» a Verlaine, hacia la «explicación órfica de la Tierra», y el sortilegio operado por ese nombre Herodías, punto de arranque de

un proyecto poético «donde me había puesto todo entero sin saberlo, de donde venían mis dudas y malestares, y del que, por fin, he encontrado la palabra, lo que me fortalece y facilita mi tarea» **(nota 29)**. Según Mallarmé,

> La plus belle page de mon oeuvre sera celle que ne contiendra que ce nom divin *Hérodiade.* Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre et rouge comme une grenade ouverte **(nota 30).**

Es sabido también que hacia 1865, fecha de la composición del poema, Mallarmé proyectaba la realización de una tesis doctoral sobre Edgar Allan Poe y sobre Baudelaire, y sin duda conocía ya tanto *The Philosophy of Composition* como los ensayos de Baudelaire sobre la poética de Poe. Es más que probable por tanto que Mallarmé concediera al nombre de *Hérodiade* una relevancia en la génesis de su poema comparable a la de *nevermore* en *The Raven* **(nota 31)**. En cualquier caso, su fascinación por el nombre de *Hérodiade* es antigua, muy anterior al poema homónimo. En «Les Fleurs», perteneciente a la serie *Du Parnase contemporain,* hemos encontrado a la primera Hérodiade mallarmeana deshojada anagramáticamente en los versos que la dicen:

> L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
> Et, pareille à la chair de la femme, la **ro**se

Cruelle, **Hérodiade** en fleur du jar**di**n clair,
Celle qu'un sang farouche et **radi**eux ar**ro**se!

El espesor eponímico del nombre es sorprendente y la crítica no ha dejado de señalar las resonancias que atesora, algunas de ellas pulsadas en los versos por Mallarmé, otras implícitas en la caracterización poética de Hérodiade: *Héra, héros, Eros, rose, or, ode, diadème, odieuse, grenade, radieuse, hémorragie...* Jean-Pierre Richard, uno de los mejores conocedores de la obra de Mallarmé, ha reflexionado sobre la «mythologie phonétique d'Hérodiade», y afirma que «l'association héros-éros suggère la notion d'amour cruel et triomphal (sublimé ensuite en «impératrice enfant»). Puis le nom recuille en lui les deux rêveries fondamentales de la grenade explosée et de la pluie de roses (la fleur effeuillée appartient, on le sait, au mythe d'Hérodiade). Dans son inflexion même enfin, le mot mime le double geste du jaillissement et de la retombée» **(nota 32)**. Richard señala asimismo que Hérodiade aparece en el poema homónimo de Mallarmé como una «heroína de la reflexión» y aduce, entre otros, unos versos que pronuncia la propia Hérodiade, y en los que se nombra a sí misma y se nos presenta narcisísticamente como el ser que se refleja en todos los objetos a su alrededor. Nos parece evidente que uno de esos versos, aquel que incluye explícitamente el nombre de la heroína y que ha atraído la atención *temática*

de Richard, entraña también anagramáticamente el nombre *Hérodiade,* también lo refleja fragmentariamente, aunque con rigurosa atención a su fonía:

> Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
> D'un miroir qui reflète en son calme dormant
> **Hérodiade** au cl**air** reg**ard** de **dia**mant...
>
> **ERODIAD:O__ER__A_D__DIA**

Por otro lado, los primeros versos del poema permiten fácilmente recuperar los nombres de *Mallarmé y Hérodiade,* si bien en el primer caso sólo gráficamente:

> Abolie, et son aile affreuse d**a**ns **l**es **larme**s
> Du bassin, aboli, qui **m**ire **l**es **alarme**s,
> Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,
> Une Au**ro**re a, plum**a**ge **hér**al**di**que, choisi
> Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
> Lour**de** tombe qu'a fuie un bel oiseau...

La obsesión por *Hérodiade* acosó al poeta hasta el momento de su muerte, que le sorprendió más de treinta años después, en 1898, mientras trabajaba en *Les Noces d'Hérodiade,* donde retomaba la *Hérodiade* de antaño.

Como decía el poeta, «le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondences, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la

fiction» **(nota 33)**. Tal el papel del nombre *Hérodiade* en la obra homónima, que de tan poderoso es capaz de alterar la tradición recibida (Salomé era la instigadora de la muerte del Bautista). Tal la más productiva palabra-tema del fragmento de *La Eneida* estudiado por Saussure, que no es tanto *Héctor* como *Priamides,* nombre no sólo más eufónico, sino más cargado de resonancias y de armónicos, como el propio nombre *Hérodiade* en relación *a Salomé.*

En cualquier caso, la vorágine mimológica que demuestra Mallarmé en el drama poético *Hérodiade* no es excepcional. Es más, como ya venimos apuntando, no se limita sólo a su producción poética. En sus *Mots anglais* **(nota 34)***,* rinde tributo a esa «adoration pour la vertu des mots», argumentando con razones lingüísticas y filológicas la pertinencia de un tal mimologismo. Las palabras son organismos vivos dotados de huesos (las consonantes) y carne (las vocales) y en virtud de ello se adaptan al objeto a nombrar, al modo de ese cratilismo fuerte, fonosimbólico, que probó Sócrates. Cada palabra hurga en la arquitectura latente de las cosas y desvela, a poco que se la fuerce, toda una fenomenología de humores, de aromas, de sabores, de reacciones de gusto o de disgusto expresada fónicamente **(nota 35)**. Pero además cada palabra evoca otras palabras: posee una parentela, un origen remoto y hasta un proyecto de futuro. De la raíz a las últimas ramas,

las palabras, «séparés après s'être souvent rejoints depuis un origine commune, arrivent à se rejoindre une fois de plus dans un état du langage, considéré avec ordre», en una resurrección del cratilismo débil, par-etimológico o eponímico, también probado por Sócrates **(nota 36)**. En significativa armonía con el vocabulario saussuriano, Mallarmé dintingue, bajo las raíces de las palabras, los *temas:*

> Qu'est-ce qu'une racine» Un assemblage de lettres, de consonants souvent, montrant plusieurs mots d'une langue comme disséqués, réduits à leurs os et à leurs tendons, soustraits à leur vie ordinaire, afin qu'on reconnaisse entre eux un parenté secrète: plus succint et plus évanoui encore, on a un *thème.*

Es este «origine commune immémorial», por el que «les milliers de mots d'une langue sont apparentés entre eux», el que explica «les ressemblances autorisant un rapprochement». Así, por ejemplo, dice Mallarmé:

> Quelle plus charmante trouvaille, par exemple, et faite même pour compenser mainte déception, que ce lien reconnu entre des mots comme HOUSE, la *maison,* et HUSBAND, le *mari* qui en est le chef [...] Venus de plus loin se rencontrer, même de trop loin, soit! certains vocables ne montrent pas cette conformité d'impression; mais alors comme une dissonance. Le revirement dans la signification peut devenir absolu au point, cependant, d'intéresser à l'egal d'une analogie véritable: c'est ainsi que HEAVY semble se débarrasser tout-à-coup du sens de *lourdeur* qu'il marque, pour

> fournir HEAVEN, le *ciel,* haut et subtil, considéré en tant que séjour spirituel **(nota 37)**.

Al rigor del filólogo académico, opone Mallarmé el juego: «ce qu'on nomme du *jeu,* il en faut, dans une mesure raisonnable, pour réussir quelque chose comme ce travail complexe et simple: trop de rigueur aboutissant à transgresser, plutôt que des lois, mille intentions certaines et mystérieuses du langage» **(nota 38)**. Sin embargo, una sombra socrática se cierne sobre este optimismo. El lenguaje se revelará poco después a Mallarmé como un instrumento opaco y contingente. A este propósito se citan a menudo estas palabras de *Crise de vers:*

> mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en *colloris* ou en *allure,* lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelque fois chez un. À côté *d'ombre,* opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit,* contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair **(nota 39)**.

Será sólo el verso el que «rémunère le défaut des langues», compensando la decepción mimológica al rodear a *jour* de palabras de vocalisme agudo, y a *nuit* de vocalisme grave, o bien al promover contrastes semánticos que rompen con la tópica pero están en perfecto acuerdo con el vocalisme actual de *jour,* grave como la pesadez del día, en su aspecto

durative, y de *nuit,* agudo como la brevedad y ligereza de la noche, en su aspecto perfective («cae la noche»). El verso devuelve ese sentido puro a las palabras de la tribu, o bien «de plusieurs vocables refait un mot *total, neuf, étranger à la langue»,* «un mot *parfait, vaste, natif»* **(nota 40)**.

1.3. Proust y la catálisis de los nombres propios

> D'un seul nom quelquefois le son dure ou bizarre
> Rend un poëme entier burlesque ou barbare.
>
> BOILEAU, *Art poétique.*

> Un nombre propio tiene que ser interrogado siempre cuidadosamente, porque el nombre propio es, si así puede decirse, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas.
>
> R. BARTHES, *La aventura semiológica*

Al decir de Roland Barthes en su ensayo sobre el autor de A *la búsqueda del tiempo perdido* **(nota 41)**, Proust sería la más radical expresión de una especie de *onomástica* literaturizada, de manera que, desde un punto de vista funcional, «el Nombre proustiano es él solo y en todos lo casos el equivalente de una entrada de diccionario» **(nota 42)**, e incluso desde un punto de vista genético, «es posible decir que, poéticamente, toda *A la búsqueda del tiempo perdido* ha salido

de algunos nombres» **(nota 43)**. Barthes abunda en esta idea en otro lugar al afirmar:

> La literatura es exploración del nombre: Proust ha sacado todo un mundo de esos pocos sonidos: *Guermantes.* En el fondo, el escritor tiene siempre la creencia de que los signos no son arbitrarios y de que el nombre es una propiedad natural de la cosa: los escritores están del lado de Cratilo, no de Hermógenes **(nota 44)**.

Pero este *anagrama* proustiano-barthesiano supone una vuelta de tuerca con respecto al imaginado por Saussure, no limitándose a imitar un nombre en un texto que le sirve de «paráfrasis fónica». Los nombres propios de los personajes y lugares de Proust contienen, según el propio narrador de la novela, diversas «figuras», que son en realidad imágenes de muy diversa índole evocadas por su sonido y que dicho narrador describe y articula, sancionando así su justeza, su propiedad. Dicha justificación, sin embargo, está lejos de ser sencilla, y en ello radica la diferencia insalvable entre el nombre común –que Proust llama *mot*– *y* el nombre propio –el *nom* «tout court»– objeto central de la «rêverie motivante» proustiana. Dice el propio Proust:

> Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles

> de mème sorte. Mais les noms présentent des personnes -et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes- une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la coleur dont elle est peinte uniformement **(nota 45)**.

La variedad de estas «imágenes confusas» es grande: unas son fruto del simbolismo fónico y hasta gráfico, coloreado frecuentemente por sinestesia (se trata de lo que Genette llama *cratilismo primario)* **(nota 46)***: «Bayeux, tan alta en su noble encaje rojizo (si haute dans sa dentelle rougeâtre) y cuya techumbre es iluminada por el viejo oro de su última sílaba (vieil or de sa dernière syllabe); Vitré, cuyo acento agudo distribuía en rombos de madera negra la antigua vidriería (dont l'accent aigu (...) losange de bois noir l'ancienne vitrage); el dulce Lamballe que, en su blanco, va del amarillo cáscara de huevo al gris perla (le doux Lamballe, d'un blanc presque uniforme, se nuance du jaune coquille d'œuf au gris perle); Coutances, catedral normanda, cuyo diptongo final, pastoso y amarilleante (grasse et jaunissante), coronado por una torre de manteca (tour de beurre)... »* Otras acercan el nombre propio a un nombre común que es su origen etimológico (un *cratilismo secundario,* por el que unos nombres imitan a otros): le *vitrage* de *Vitré o,* por sinécdoque, *Florence,* «miraculeusement embaumée et semblable à une *corolle».* Algunas,

que se desprenden de nombres reales de lugares también reales, son «tradicionales, culturales», intertextuales: *Parme* es «la dulzura stendhaliana y el reflejo de las violetas» («Je l'imaginais seulement (la demeure parmesane) à áide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes», *y Florence* otra vez, que a su etimología añade la flor de lis de su escudo y su emblemática catedral Santa Maria dei Fiori; otras son «individuales, memoriales», intratextuales e intrahistóricas podríamos decir: palabras dichas en otro tiempo al narrador sobre determinada persona o lugar de la novela. Otras, no glosadas por el narrador, son índices para el lector de la «plausibilidad francofónica» de los nombres: «su fonetismo, y en el mismo pie de igualdad, su grafismo están elaborados en conformidad con sonidos y grupos de letras vinculados específicamente a la toponimia francesa» **(nota 47)**, y así la «normandidad» de *Balbec* es garantizada por su calco fónico de villas normandas como *Bolbec* o *Caudebec.* Pero no sólo eso: como apunta Genette, *Balbec* también evoca el *Usbeck* de las *Lettres persanes (su* iglesia es «de style persan») y el *Baalbek* del Líbano **(nota 48)**. El narrador de la *Recherche* explica a propósito precisamente de *Balbec* la mágica acción de apertura

que el anagrama –permítasenos llamarlo así– opera sobre el nombre «cerrado»:

> Pour Balbec, dès que j'y étais entré, ç'avait été comme si j'avais entr' ouvert un nom qu'il eût fallu tenir hermétiquement clos et où, profitant de l'issue que je l'avais imprudemment offerte, en chassant toutes les images qui y vivaient jusque-là, un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place, la succursale du Comptoir d'Escompte, irrésistiblement poussés par une pressiion externe et une forme pneumatique, s'étaient engouffrés à l'intérieur des syllabes qui, refermées sur eux, les laissaient maintenant encadrer le porche de l'église persane et ne cesseraient plus de les contenir.

Y a propósito de *Combray,* nombre conocido *y* familiar, explica cómo procedió a recombinarlo anagramáticamente hasta lograr que perdiera su sentido, no tanto por convertirse en otro nombre, cuanto por, en la misma posibilidad de su combinatoria nunca antes probada, sentirlo extraño y ajeno aún en su literalidad:

> J'avais continué à relire l'invitation jusqu'au moment où, révoltées, les lettres qui composaient ce nom si familier et si mystérieux, comme celui même de Combray, eussent repris leur indépendance et eussent dessiné devant mes yeux fatigués comme un nom que je ne connaissais pas.

El protagonista de la *Recherche,* que se diría más bien a la busca de nombres que de cualquier otra cosa, describe en cierto momento el mecanismo qué dispara su asociacionismo verbal:

> Et même une syllabe commune à deux noms différents suffisait à me mémoire –comme à un électricien qui se contente du moindre corps bon conducteur– pour rétablir le contact.

Como demuestran los ejemplos, se diría que la hiperestesia onomástica de Proust (o de su personaje) parece agudizarse más ante los nombres geográficos que ante el de las personas, pero ello es así sólo en apariencia. Serge Gaubert ha mostrado cómo los antropónimos de la *Recherche* están, si no tan justificados como los topónimos, al menos sí enlazados entre sí por complejas tramas anagramáticas en sentido clásico **(nota 49)**: *Rachel* es el anagrama casi perfecto de *Charles (Morel),* el cual surte a su vez hipogramáticamente el *Marcel* del narrador, casi borrado completamente de la letra del texto **(nota 50)**, siendo la intimidad fónica de esos tres nombres un trasunto de las relaciones personales que los conectan. Por otra parte, el narrador confunde en una ocasión los nombres de *Albertine* y de *Gilberte,* dos mujeres amadas por él («une certaine ressemblance existe… entre les femmes que nous aimons successivement» dice el narrador), y dicha confusión está preparada bastante antes por Proust,

cuando la firma de Gilberte es irreconocible «parce que le G historié, appuyé sur un «i» sans point avait l'air d'un A, tandis que la dernière syllabe était indéfiniment prolongée à l'aide d'un paraphe dentelé». Además, como muestra Gaubert, el Marqués *Robert Saint-Loup* es el anagrama perfecto de *Albertine+Proust. Y* cuando *Charlus* decide imponer un pseudónimo *a Charles Morel,* crea el nombre *Charmel,* que comienza por esa sílaba *char* común a los dos nombres, pero que además es en términos de Saussure el propio *maniquí* del nombre y apellido (*Char*les Mor*el*) más esa *m* que permite también componer anagramáticamente el nombre de *Marcel.* Como dice Gaubert, «ces noms ou ces prénoms ne feraient-t-ils pas «référence» non seulement chacun à l'autre mais encore tous à un nom unique: celui de Marcel Proust?» **(nota 51)**.

Así pues, el narrador *cuasi-anónimo* de la *Recherche* (y el homónimo autor) compensa esa omisión de su propio nombre con su presencia hipogramática en los nombres de los demás personajes, y casi nos invita a descubrirlo acompañándolo en esa prolija y minuciosa eponimia, en particular de los nombres de la geografía de la novela, como si la condición de su ocultamiento estuviera ligada a una suerte de mostrarse, de darse a través de los otros nombres y de su justificación. Como si, al modo de los nombres parlantes griegos, quien

se descubriera no fuera el nombrado (Guermantes, Albertine, Gilberte, Rachel o Balbec, Combray, Parme, etc.) sino el nombrados en el ejercicio de su elección. Y eso bastara, al menos a la sensibilidad receptiva al mimologismo en sus variadas formas.

Los nombres de Proust se nos muestran pues como *radicalmente* motivados, tanto por su misma raíz grafo o fonosimbólica, como por el desvelamiento de otros nombres en ellos inscritos por *anagrama* o simplemente asociados por paronimia o por parentesco morfológico como, en fin, por toda la cultura que la historia y el uso hayan podido poner en ellos, incluyendo tanto su uso intertextual como intratextual **(nota 52)**.

La reflexión barthesiana sobre ciertos nombres propios proustianos (aunque también operada, más episódicamente, en otros trabajos sobre Balzac **(nota 53)** y sobre Pierre Loti **(nota 54)**) que ha inspirado estas líneas es muy significativa. Recordemos que fue Barthes precisamente quien acuñó la expresión de *cratilismo* al referirse a la compleja con-fabulación de los nombres en Proust, entroncando con la tradición platónica partida del diálogo epónimo que describió algo más tarde Gérard Genette, y sin duda es –como hemos intentado mostrar en otro lugar **(nota 55)**– uno de los críticos que

saludó con mayor entusiasmo la publicación de los *Anagrammes,* y que éstos dejaron huellas palpables en su reflexión critico-literaria y hasta semiológica, como por lo demás en la de otros miembros de la revista y colección editorial *Tel Quel* **(nota 56)**.

Sin duda el trabajo de Barthes, contemporáneo de las primeras publicaciones fragmentarias de Starobinski, muestra una temprana afinidad de ideas con la hipótesis anagramática. El objeto sobre el que lo aplica, la obra de Proust -contemporánea a su vez de la del propio Saussure- nos reafirma en lo que ha sido una de nuestras hipótesis de partida en este capítulo: el maestro ginebrino, que creyó descubrir la clave compositiva de la poesía antigua, estaba anticipando sin saberlo las claves de muchas poéticas de la Modernidad -Lautréamont, Poe, Mallarmé, Baudelaire, Proust- claves que permanecieron herméticas o desatendidas hasta los años setenta en que Derrida, Sollers, Kristeva y el propio Barthes, entre otros, se ocuparon de ellas en clave precisamente *anagramática.*

Como dice Barthes, el nombre propio es el príncipe de los significantes, lo que no quiere decir que siempre le sea reconocida esa dignidad: mientras hay usos del nombre propio (incluidos algunos literarios) que sólo emplean su función económica (sustituto abreviado, comprimido, de una colec-

ción de rasgos: «un artificio de cálculo que hace que a precio igual la mercancía condensada sea preferible a la mercancía voluminosa») y, en tanto sustituto económico, acentúan su arbitrariedad, su despersonalización, su pura institución, hay otros, como en Proust, o como en el cuento de Balzac, donde «decir *Sarrasine, Rochefide, Lanty, Zambinella* es pretender que el sustituto patronímico está *lleno* de una persona (civil, nacional, social), es exigir que la moneda apelativa sea de oro (y no dejarla al capricho de las convenciones)» **(nota 57)**: el oro del significado, en todo caso, se refugia en algunos nombres propios y esa es la *differentia specifica* con respecto a la moneda común de los otros nombres.

Esta diferencia quizá se agudiza cuando pasamos de la literatura clásica en sentido amplio (tal y como es entendida por el mismo Barthes) a la literatura moderna: cuando el nombre propio no viene impuesto por la tradición, como en la leyenda o el mito y en general en las letras clásicas, sino que, como en el caso del novelista moderno, nace como ficción libérrima, pero solidaria con la narración misma, no varia sustancialmente la necesidad de *justificarlo:* la presunta libertad del autor no es tal, es su deber crear nombres propios inéditos y «exactos» a la vez. Como afirma Barthes en su ensayo sobre los nombres proustianos, «cuando un escritor inven-

ta un nombre propio está sometido a las mismas reglas de motivación que el legislador platónico cuando quiere crear un nombre común: de alguna manera debe *copiar* la cosa, pero como tal tarea es imposible, al menos debe copiar la manera en que la lengua ha creado alguno de sus nombres» **(nota 58)**. Recordemos al Sócrates del *Cratilo:* nos enseña que desentrañar las creaciones de ese *nomothetés* supone analizar los nombres en primera instancia como «derivados» que contienen «primitivos», por lo que sabemos que unos nombres imitan a otros, y en una ulterior disección los primitivos son analizados en «stoicheia», elementos atómicos «como sílabas y letras por medio de los cuales se lleva a cabo la imitación de las esencias». Barthes sugiere que esa aproximación cratiliana a los nombres que los colma de sentido en todos los niveles de análisis es una condición quizá irrenunciable del contar. Y así dice:

> el nombre es *catalizable;* se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias «escenas» surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas (180). El nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un

> «medio ambiente» en el sentido biológico del término), en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta, y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor **(nota 59)**.

El nombre propio posee para Barthes los mismos rasgos que ese *signo erguido* del que habla en *El grado cero* como definición de la palabra poética en la modernidad **(nota 60)**: en tanto signo erguido, el nombre propio aparece caracterizado en el ensayo sobre Proust como «un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común, que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos» **(nota 61)**. Un signo, además, que en tanto catalizable, aunque de hecho nunca catalizado del todo, puede *dilatarse* según una temporalidad distinta que no agota el autor, sino que queda también, más que cualquier otra forma verbal, en manos del lector: «cada nombre tiene su espectro sémico variable en el tiempo según la cronología de su lector que agrega o quita elementos, exactamente como hace la lengua en su diacronía» **(nota 62)**.

La retórica y la crítica literaria conocen un mecanismo emparentado con la invención onomástica que Barthes descubre y analiza. Se trata del *emblema,* que es un peculiar procedimiento de caracterización del personaje por el que un obje-

to que le pertenece, una forma de vestir o hablar, un lugar, están tan estrechamente ligados a él que su aparición en el seno del relato evoca, aun *in absentia,* a ese personaje del que son emblema, o al revés: cada vez que se menciona al personaje, todos esos atributos son evocados, de manera que el nombre presente deviene símbolo, metáfora de los ausentes, y no mera metonimia **(nota 63)**. El refuerzo que para esta emblematización supone la intimidad fónica del nombre propio y de sus atributos es innegable. En la práctica anagramática descrita por Saussure, como en la eponimia proustiana, el sentido de este transvase parece claro: para ambas, el principal atributo *emblemático* de un personaje es *su propio nombre,* generador y corolario de todos los demás. El nombre propio inaugura una cadena de representaciones y es, a cada nueva comparecencia, la llave del recuerdo, pero no por su poder de citación, banal, sino por el de esencialización y exploración a un tiempo. Por eso el nombre propio que alcanza en el texto esa dignidad de emblema (que quiere decir en griego «adorno en relieve» o «labor de mosaico» y está relacionado con el verbo que significa «injertar», «insertar» **(nota 64)**) posee una gran fuerza figurativa, una vívida representatividad y su carácter emblemático hace de él una entidad con volumen, pluridimensional o, al menos, una entidad

doble que contiene, dentro de la sola dimensión de la línea que lo escribe, los vectores de su propia *ilustración.*

Cabe preguntarse si más allá de la onomástica proustiana descrita por Barthes es dable postular para todo acto de escritura esa relación *emblemática* de los nombres y las ideas, en su sentido etimológico de «visiones», que enlaza armónicamente lo natural y lo cultural-histórico (incluso la propia historia del texto) de una forma más o menos consciente **(nota 65)**. En cualquier caso se diría que es un fenómeno no exclusivamente literario, sino que atañe a la *invención* de los nombres en todas sus formas **(nota 66)**, al nombre *inédito* en cualquiera de sus manifestaciones. El nombre propio nuevo nunca está vacío, bien al contrario es una «monstruosidad semántica» voluminosa, hipersemantizada, y ello independientemente de si se presenta ante nosotros desnudo de toda paráfrasis, de todo contexto, que suplimos con un «voyeurismo» interpretativo ansioso, o si aparece comentado e ilustrado, lleno de atributos, con una justificación casi exhibicionista, que atenúa, pero no sacia, la cadena interpretativa. El nombre propio es un *carácter impreso* (incluso en la oralidad) que *imprime carácter* **(nota 67)**.

1.4. Otras poéticas anagramatizantes

C'est en lisant qu'on devient liseron

RAYMOND QUENEAU

> Saussure.... Saussure
> Es un nombre como a medio camino
> entre *chaussure y sauccisse.*
>
> J.L. BORGES

La alquimia anagramática del nombre parece haber prendido con fuerza extraordinaria en las letras francesas de este siglo, tanto en prosa como en verso, con una presencia que desborda con mucho a la que encontramos en otras literaturas nacionales contemporáneas y que se ha prolongado durante más de seis décadas. Desde los primeros libros de Raymond Roussel recién estrenado el siglo hasta las últimas novelas de Jean Ricardou de finales de los sesenta, pasando por la etapa surrealista de Michel Leiris y de Francis Ponge en los años veinte y treinta y la experimentación verbal de Raymond Queneau ya en la posguerra, que desembocaría en la fundación del Taller de Literatura Potencial (*OULIPO*) en el año sesenta, toda una corriente creativa anagramáticamente inspirada *avant la lettre* recorre la literatura francesa. No pretendemos en modo alguno ser exhaustivos en el análisis de estos textos, en su explicación a la luz de los *Anagrammes* saussurianos, sino mostrar con ejemplos transparentes las poéticas anagramatizantes que los subtienden, poéticas que en la mayoría de los casos hicieron explícitas los propios creadores.

Un autor como Michel Leiris publicó, primero por entregas entre 1925 y 1936, en la *Révolution surréaliste,* y luego refundido y aumentado en varias ediciones de los años sesenta y setenta, un *Glossaire* que Genette ha definido como «un sorte de formalisation mi-humoristique, mi-poétique de spéculations nominales».

El título definitivo del trabajo da idea del tipo de especulaciones a las que se libra el autor: *Glossaire j'y serre mes gloses.* Como vemos, el nombre del libro es ya un nombre y su propia glosa, que consiste en fragmentarlo y reemplear esos framentos en una definición eponímica, motivadora. En este caso son dos: uno, perfectamente etimológico, pues glosario se deriva naturalmente de glosa. El otro, una descabellada pero justísima fantasía eponímica: *glossaire* es precisamente donde las *gloses* se aprietan estrechamente *(serrer).* El artificio es fónico, en términos retóricos una antístrofe, una permutación silábica *(glos-saire, serre-gloses),* una especie de calambur dislocado **(nota 68)**. Pero hay que pasar por alto, según pensamos, un mimografismo evidente: precisamente lo que diferencia las gloses sueltas del *glossaire* donde se aprietan es la –*ss*– que se diría contagio gráfico de la –*rr*– de *serrer.*

Los procedimientos por los que los nombres de Leiris suspenden su ficticia solidez, su ser de una pieza, y liberan su

evocación fonosemántica, son muy variados, pero todos ellos sin excepción parten de la repetición del material fónico o gráfico del nombre. Dicho material es sometido a una o más habitualmente a varias de las cuatro operaciones modificativas que conoce la retórica, además de la *adiectio* casi obligada que supone el paso del nombre a la glosa.

Genette ha establecido una convincente tipología de glosas, que reproducimos a continuación:

– Un primer tipo estaría constituido por aquellas que consisten en la lexicalización del deletreo del nombre que se glosa. Y así,

MER: émeut aires (es decir, M.E.R.)
CHEVAL: c'est achevé à ailes (Pégase) (C.H.E.V.A.L.)
CHAINE: c'est hache haïe et nœud (C.H.A.I.N.E.)
HOMME: à chaud, aime et meut (H.O.M.M.E).

– El segundo, por el análisis simple del nombre con sus constituyentes ordenados, es decir, un calambur:

MORPHINE: mort fine
LIQUEUR: lie œeur
TRANSCENDANCE: transes sans danse
CONTRADICTION: contrat d'Ixion.

– En tercer lugar, aquellas glosas que operan una modificación, bien por *levis inmutado,* bien por *transmutado* de vocales, consonantes o sílabas, y tanto en el plano fónico como en el gráfico:

SOURCE: course
ANTHROPOLOGIE: en tripes au logis
JÉSUS-CHRIST: gésier creux
AVENIR: navire
BAISER: braise
SIGNE: il singe
PATRIE: tripaille
CLERGÉ: j'éclaire (ge-cler)
JARDIN: retourné, il donne un nid de rage (nid-raj)

– El cuarto y último tipo de glosas es, al decir del propio Genette, el que más se acerca tanto a eponimias socráticas como *SELENE: sélas aei néon te kai hénon,* como a los paragramas saussurianos del tipo *SCIPIO: Taurasia Cisauna Samnio cepit.* Algunos de ellos son maniquíes al modo de Saussure que además rinden el nombre en su interior (lo que el maestro llamaría *paramorfo).* Otros exigen permutaciones monofónicas o polifónicas diversas. La mayoría son paráfrasis sólo fónicas, aunque también se explotan evocaciones gráficas:

CADENCE: quadrature du silence

PRINTEMPS: l'empreinte de Pan
ARMÉE: merde amère
FENÊTRE: fait nôtre un air neuf
SPERME: terme du spasme

En ciertos casos las paráfrasis son más extensas e incorporan los dífonos del nombre en exceso. Se trata a menudo de nombres propios:

PSYCHANALISE: lapsus canalisés au moyen d'un canapé-lit
MATADOR: damassé il mate la mort et la dore d'aromates
ALGÈBRE: abrégé agile des givres cérébraux ICARE: le hic que le contrecarra, c'est la carence de cire.
JUDITH: Juive judicieuse: tire la tige justicière du gîte putassier de ses jupes

El propio Leiris ha justificado en el prefacio de su libro esta manipulación de los nombres. De *sus* nombres mejor dicho: se trata de nombres y de glosas que no buscan ser compartidos, que el autor confiesa radicalmente subjetivos, idiolectales. Nombres que no pueden ponerse en común (no pueden ser comunicados), que son radicalmente *propios,* pero que podemos intentar explicarnos íntimamente. Un ejercicio de búsqueda personal al que, sirviéndose del método y no de las glosas concretas de Leiris, es invitado el lector:

> Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. C'est dans ce but d'utilité qu'ils rédigent des dictionnaires, où les mots sont catalogués, doués d'un sens bien défini (croient-ils), basé sur la coutume et l'étymologie. Or l'étymologie est une science parfaitment vaine qui ne se reseigne en rien sur le sens *véritable* d'un mot, c'est-à-dire, la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit. Quant à la coutume, il est superflu de dire que c'est le plus bas criterium auquel on puisse se référer.
>
> Le sens usuel et le sens étymologique d'un mot ne peuvent rien nous apprendre sur nous mêmes, puisqu'ils représentent la fraction collective du langage, celle qui a été faite pout tous et non pour chacun de nous.
>
> En disséquant les mots qui nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit.

En la línea de la declaración de conciencia y dominio totales de los recursos expresivos por parte del poeta que Poe proclamaba en *Philosophy of Composition y* que tanto agradaba a Baudelaire y Mallarmé, y de la pulsión eponímica que

hemos visto atravesando implícitamente la obra de Proust y explícitamente la de Michel Leiris, se encuentran otras poéticas, no menos afines al anagramatismo saussuriano, aunque como aquéllas igualmente ignorantes del contenido de los *Cahiers.*

Raymond Roussel y su *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (además de Michel Foucault en su espléndido ensayo *Raymond Roussel),* Raymond Queneau y su *Technique du roman,* Jean Ricardou y su extensa bibliografía sobre *Les problèmes du nouveau roman y* sobre los *Nouveaux problèmes du roman,* y el grupo llamado *Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle),* al que pertenecieron el propio Queneau, así como Perec, son autores que han reflexionado sobre sus propias obras y también sobre otras ajenas pero afines en su manejo de los recursos expresivos, desvelando en algunos casos «secretos» del procedimiento compositivo que habían pasado desapercibidos a los más conspicuos críticos.

Caso paradigmático y ejemplo vivo de cómo una regla conscientemente seguida por el escritor, pero no compartida con los lectores, puede llegar a pasar desapercibida a pesar de estar ordenando la textura verbal de toda ella desde el principio al fin, es la novela de Georges Pérec *La disparition,* cuyo título es el nombre de la figura que preside de la primera a

la última línea del texto: la desaparición lo es de la letra *e,* la más común del francés, que en un artificio llamado por la tradición *lipogramático* no aparece ni una sola vez en toda la novela.

Se trata este último de un anagramatismo que podemos calificar de *excesivo,* incluso para Saussure: consiste en una ley cumplida a rajatabla y a sabiendas por el autor, que sin embargo no la toma de la tradición (o si la toma es de una tradición anacrónica, desactivada hace siglos) **(nota 69)**, ni la hace explícita, no la comparte con nadie ni siquiera tácitamente, no espera quizá siquiera que sea descubierta por nadie, y debe, al fin hastiado por los críticos que dan palos de ciego, declarar en todo su pormenor el procedimiento seguido.

En ocasiones, sin embargo, el *procédé* es menos críptico y no precisa de la formulación de su claves. Parece justo al contrario: el autor hace tan explícito y tan excesivo un recurso compositivo, que parece hurtar a la critica su labor hermenéutica. Aunque conviene desconfiar de la facilidad del método que parece seguirse o que se confiesa abiertamente seguir, como ha demostrado oportunamente Michel Foucault a propósito de la prosa y de los comentarios a esa prosa de Raymond Roussel **(nota 70)**.

Abraham Moles, al hablar de la poesía experimental contemporánea y del arte permutatorio como una de sus vías de experimentación, afirma:

> La Poética ya no está separada de la poesía: la poesía exige a la Poética que le proporcione una cierta cantidad de enseñanzas. (...) El universo lúdico del creador, que se apoya sobre la gratuidad, es aceptado por el poeta de manera consciente y deliberada. Esa conciencia del «mecanismo» de la creación y del papel que en ella juega el azar se hace explícito, en lugar de disimularlo púdicamente como se complacían en procurar los clásicos, que contribuyeron en gran medida a formar la idea más falsa de lo que es una obra de arte. (...) No cabe duda que en la poesía siempre ha existido experimentación. El juego de la rima y de la asonancia, la imposición del mundo métrico sobre la frase, siempre han constituido limitaciones de las cuales el poeta sólo *hacía uso,* para llevar a cabo una experimentación bastante confusa, haciendo intervenir una cierta combinación mezclada con una determinada cantidad de otros factores. (...) Pero este aspecto experimental era muy parcial, muy censurado por el autor, que habría visto un atropello a su genio en cualquier tentativa que se hiciera por explicitai sus procesos cerebrales **(nota 71)**.

Y no se olvida Moles de citar entre los practicantes de esta poética a los autores que nos ocupan, caracterizándolos de esta manera:

> Muy a menudo, donde el poeta tradicional partía de una idea, de una atmósfera, de la expresión de una sensibilidad y se esforzaba por hacerla entrar de manera más o menos feliz en el molde del soneto, del cuarteto o de la elegía, el poeta moderno buscará la forma material, se propondrá un juego de combinaciones, un acróstico, una posibilidad de asociación (...) y se esforzará por insuflarles un sentido sobre el cual no es en realidad el amo y que es más bien una consecuencia que algo dado. (...) Edgar Poe pretendió, especialmente en la *Génesis de un poema,* que se podía calcular un texto en forma deliberada a partir de hipótesis muy generales, que van condicionando de manera progresiva, en un proceso cada vez más riguroso, la obra poética, a partir de la idea inicial y según un encadenamiento que se complacía en comparar con un proceso industrial. (...) En la poesía experimental, a partir de la obra de los surrealistas, de la escritura automática de Gertrude Stein, de la poesía de Tristan Tzara, de Raymond Queneau, de Francis Ponge, más adelante de los modernos letristas, el juego esencial se ubica en el nivel de la señal sonora, las palabras son objetos, cosas rodeadas por una nube de sentido que los lingüistas representan mediante el conjunto de sus posibilidades de asociación. El poeta hace su juego para respetar un conjunto de reglas, de limitaciones que se ha impuesto con anterioridad **(nota 72)**.

Todorov, al estudiar los juegos de palabras en la literatura contemporánea **(nota 73)**, recoge algunas declaraciones de la intención de los miembros de *OU.LI.PO,* el *Ouvrier de Li-*

tératture Potentielle creado en 1960. Y así François Le Lionnais, cofundador del grupo junto a Raymond Queneau, afirmaba en la primera proclama oulipiana:: «toute œuvre littéraire se construit à partir d' une inspiration...qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures», «ce que l'Oulipo entendait montrer, c'est que ces contraintes sont hereuses, généreuses et la littérature même».

A partir de estas premisas, la labor del grupo será por un lado analítica, aplicándose a demostrar la existencia de esas constricciones de la libertad creativa en las obras del pasado o a repertoriar aquellas que las aplican abiertamente, y por otro sintética, es decir, creadora de nuevas obligaciones y de obras que las cumplen ejemplarmente: «l'on désire substituer aux *contraintes* classiques du type «sonnet» d' autres contraintes linguistiques: alphabétiques..., phonétiques..., syntaxiques..., numériques..., voire même sémantiques».

Queneau, animador principal de *Oulipo,* fue un asiduo y exhaustivo explotador de todas las posibilidades expresivas y retóricas, tradicionales o no, que permite el lenguaje, como ha demostrado *ad abundantiam* en sus famosos *Ejercicios de estilo.*

En dicha obra, publicada en 1947 pero revisada en 1963, Queneau, a partir de un pequeño texto, de anécdota mínima, y de tono lacónico, casi telegráfico, una especie de grado cero retórico, practica hasta noventa y nueve variaciones sobre el mismo tema. Copiamos el texto base, llamado *Notaciones.* Emplearemos la cuidadísma edición española a cargo de Antonio Fernández Ferrer *(Ejercicios de estilo,* Madrid, Cátedra, 1987), que ha exigido en muchos casos, como se verá enseguida, una completa reescritura de los textos de Queneau para adaptarla a nuestra lengua:

> En el S, a una hora de tráfico. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si se lo hubiesen estirado. La gente baja. El tipo en cuestión se enfada con un vecino. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono llorón que se las da de duro. Al ver un sitio libre, se precipita sobre él.
>
> Dos horas después lo encuentro en la plaza de Roma, delante de la estación de Saint-Lazare. Está con un compañero que le dice: «Deberías hacerte poner un botón más en el abrigo». Le indica dónde (en el escote) y por qué.

Cada una de las noventa y nueve variaciones porta un título que explicita la manipulación expresiva a que es sometido el texto. Y así, el titulado *Anagramas* comienza:

> En el S, a una rhoa de tracofi un poti de unos tenivéis ñaos, que atine un ragol lloecu y un brerosom nadoador con un drocon en lugar ed tinca, ñaerí con roto jrevoia que le casuaba de pujemarle triavulonamente.

El texto *Distinguo,* que practica sobre las palabras delirantes calambures, antístrofes, etimologías populares y otros juegos de palabras, cuyo valor eponímico es precisado por *distinctio,* dice:

> Por la mañana (y no por la Ana la maña) viajaba en la plataforma (pero no formaba en la vieja plata) del autobús (no confundir con el alto obús), y como estaba llena (no me como esta ballena) la masa chocaba (y no la más achochada). Entonces un jovencito (y no cito un joven) extravagante (no vago estragante) se dirigió (aunque no digirió) a un sujeto (pero no atado) pacífico (no Atlántico) enojándose (no desojándose) porque éste (no Oeste) le pisaba el pie (no le pispaba el biés).

El texto *Homoteleutones,* comienza «El bus del circuito por el que transito va tocando el pito. Allí, mientras dormito, veo un cabeza de chorlito de cuello infinito...»; el llamado *Onomatopeyas:* En la plataforma, plas, plas, plas, de un autobús, tuf, tuf, tuf, de la línea S (en el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba), ¡pii!, ¡pii!...pintarrajeado de rojo, a eso del medio ding-dong-ding-dong día...» **(nota 74)**; *Parequesis* dice así: «Sobre la tribuna o vestíbulo busterior de un

bucentauro bullendo de burócratas embutidos como por un embudo, un funámbulo búlgaro con un buche tabular como una butifarra y un buñuelo bufonesco en el bulbo, apabulla, como un abuelo bucéfalo, abusando bucalmente...» ; *Contrepèterie,* así: «Una mañano de verana, en un liobús de la autonea S, me tipé en un fijo con un corro con gordón cintado en tren de venza... », y el titulado *Nombres propios,* plenamente antonomásico, dice: «Un Domingo de Julio, tras hacer el Job esperando el Pegaso, no me encontré allí con Soledad precisamente, sino con Máximo Robustiano, un Gil Narciso nada Calisto que llevaba el Cascorro sin Jacinta. De pronto, este Carlomagno se enfadó, Severo y Bruto, pero no Clemente ni Benigno, con un Simplicio Matusalén muy Cándido e Inocencio además de Calvino, por culpa de Cayo Pisón. Pero, tras llamarle Cornelio, decide ponerse Cómodo...».

Y así, hasta noventa y nueve reescrituras del texto que pulsan otras tantas posibilidades expresivas de la banal historia sin agotarlas en absoluto, al decir de Queneau.

No se trata sólo de la aplicación masiva de figuras retóricas. También el remedo de moldes genéricos o compositivos *(Relato, Alejandrinos, Comedia, Soneto, Oda, Versos libres, Retrato),* así como de los registros y jergas más habituales *(Carta oficial, Propaganda editorial, Telegráfico, Vulgar, Pa-*

leto, Ampuloso, Pasota), y hasta la impostación de tonos especiales en la narración de los hechos *(Sorpresas, Pronosticaciones, Vacilaciones, Precisiones, Punto de vista subjetivo, Insistencia, Ignorancia, Fantasmagórico, Filosófico, Torpe, Desenvuelto. ..)* **(nota 75)**.

Entre las manipulaciones del texto, hay algunas recuperadas tras un prolongado olvido retórico y literario, como el lipograma que veíamos arriba. El texto *Lipograma* hace desparecer la *e,* lo que obliga por ejemplo a sustituir *sombrero* por *gorro y llevar* por *portar:*

> Por la mañana, un autobús S iba abarrotado. Al subir, vi allí a un muchacho portando un gorro con un cordón muy singular. Sin avisar, gritó como un loco malhumorado contra un individuo pacífico: «¡Basta ya, bruto, Vd. va a ajar mis zapatos con tanto pisotón!».

Alguna es radicalmente nueva, como estipulaba el manifiesto fundacional de *Oulipo.* En el texto *Translación* se aplica un método de transformación de textos que los oulipianos llamaron S+ 7 y que consiste en partir de un texto base, literario o no, y sustituir cada sustantivo por el séptimo que aparezca tras él en un diccionario. Las variantes son múltiples, pues en vez de sustantivos puede elegirse los verbos *(V)*, adjetivos *(A) o* adverbios *(Ad)* y el número de posiciones en orden del diccionario que se desee. Dice el comienzo de *Translación:*

«En el Y, en una horchata de tragedia. Un tirabuzón de una treinta y dos aortas, sonajero flexible con coronel en lujuria de círculo, cuentagotas muy largo como si se lo hubieran estirado la geometría baja. El tirabuzón en culo se enfada con un vegetariano. ..» **(nota 76)**.

Otra innovación oulipiana representada en los *Ejercicios* es la llamada «literatura definicional». Su relación con la faz temática del anagrama saussuriano -el poema como paráfrasis, como amplificación del nombre que es su clave temática- es evidente. Dado un texto base, consiste en sustituir cada palabra significativa (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios en -mente) por su definición en el diccionario. La operación es recursiva y virtualmente infinita. Dice el ejercicio *Definiciones:*

> En un gran vehículo automóvil público destinado al transporte urbano, designado por la vigésimosegunda letra del alfabeto español, un joven excéntrico portador de un sobrenombre atribuido en París en 1942, con la parte del cuerpo que une la cabeza a los hombros extendida sobre una cierta longitud y que lleva sobre la extemidad superior del cuerpo una prenda de forma variable rodeada por un burdo cordón...

Queneau ofrece en otro lugar un ejemplo de sucesivas transformaciones definicionales de un texto mínimo:

El gato HA BEBIDO la leche.

El mamífero carnívoro digitígrado doméstico HA TRAGADO un líquido blanco, de sabor dulce producido por las hembras de los mamíferos.

Quien tiene tetas, come carne, camina sobre la extremidad de sus dedos y pertenece a la casa HA HECHO DESCENDER POR EL GAZNATE AL ESTÓMAGO un estado de la materia sin forma propia, del color de la leche, de impresión agradable al órgano del gusto y procurado por los animales del sexo femenino que tienen tetas.

Los *Ejercicios de estilo* de Queneau, que contiene los principios fundamentales de la poética oulipiana, son un inventario de «contraintes» expresivas voluntariamente asumidas y su puesta en práctica minuciosa, como dice el editor español, «una brillante antología de coerciones clásicas y novedosas» que «no sólo rechaza la invisibilidad del soporte expresivo, sino que se caracteriza por el exhibicionismo de sus esquemas y propósitos».

El libro prolonga así no sólo el gesto de Poe en su manifiesto moderno, sino la mucho más antigua tradición afecta a los juegos retóricos de ingenio verbal que ya tuvimos ocasión de repasar arriba, desde los alejandrinos al Barroco pasando por los *carmina figurata y* la emblemática.

Queneau fue, además de prosista, poeta, y poeta en un sentido muy anagramático. A él se debe el libro plenamente oulipiano *Cent mille milliards de poèmes* (1961), en el que construyó diez sonetos confeccionados de tal manera que el lector, combinando las tiras móviles en que estaba escrito cada verso, era capaz de componer en teoría un total de 10^{14} poemas diferentes –cien billones–.

Todavía más cercano al anagrama en sentido tradicional está otro poema suyo, cuyo título y cuyos versos son los anagramas de su propio nombre y apellido. El procedimiento recuerda mucho al que empleó Joyce en el *Ulysses* con el nombre *Leopold Bloom* **(nota 77)**, aunque Queneau, a diferencia de Joyce y de lo que él mismo había hecho en su ejercicio de estilo *Anagramas,* no pulsa meras combinaciones letrísticas del nombre sin preocuparse por si forman palabras con sentido, sino sólo aquellas de las qué es posible obtener una breve frase o sintagma, tomándose ciertas licencias ortográficas:

DON EVANÉ MARQUY

Dieu n'a monarque
Eva n' y marque don
Yve marque d' anon
Qu' y a mon are de nu
Que Yanne a mordu

Ayr eau de mon nu (q!)
Que monde n' y aura **(nota 78)**

Más complejos y más ambiciosos son los anagramas de Georges Perec, integrado también en *Oulipo,* quien ha hecho de ellos un procedimiento compositivo sistemático capaz de dar forma a dos enteros poemarios. En uno de ellos Perec parte del dato estadístico de las letras más frecuentes en el francés escrito y con las once primeras compone un primer anagrama, *Ulcérations,* que da título al poemario. A partir de ese verdadero *mot-thème,* compone un único poema de cuatrocientos versos cada uno de los cuales es un anagrama del título **(nota 79)**.

Lo excepcional de su propuesta es la doble presentación tipográfica: por un lado los versos anagramáticos escritos como series indivisas de once letras que se van permutando, dispuestas una debajo de la otra, y por otro su reescritura al margen a la búsqueda del sentido, operando cortes de palabra que suponen a menudo «encabalgamientos» no prosódicos sino morfofónicos. Dicen así los últimos versos y su paráfrasis «literal»:

TALIONCREUS
ETLAOINCURS
IONTUASLECR

ITURELACONS
CRITENULOSA
TRACESLOIUN
SILOUNECART

Talion: creuset.
Là, o, incursion ! Tu as
l'écriture, la conscrite.
Nu, l'os à traces.
Loi: un silo, un écart.

Otro poemario de Perec, *Alphabets,* es en cada una de sus ciento setenta y seis composiciones anagramático en el sentido de *Ulcérations:* cada poema está compuesto de once versos que son otras tantas series de once letras -Perec habla de «onzains hétérogrammatiques»- que van permutándose y que son desgajadas en palabras, a modo de un larguísimo calambur, al margen de los versos. Dice así la segunda de dichas «oncenas»:

ABOLIUNTRES	Aboli, un art très nul ose
ARTNULOSEBI	
BELOTSURINA	bibelot sûr, inanité (l'ours-babil:
NITELOURSBA	
BILUNRATESO	un raté...) sonore
NORESAUTLIB	
ERANTSILBOU	
TELABUSNOIR	Saut libérant s'il boute

OULEBRISANT	l'abus noir ou le brisant
TRUBLIONASE	trublion à sens:
NSARTEBLOUI	Art ébloui!

La alusión al verso de Mallarmé «Aboli bibelot d'inanité sonore» es evidente y da la clave pre-textual de la composición. El propio Perec explica su poética en el posfacio de la obra:

> La présentation typographique des textes visualise cette contrainte en donnant de chaque poème deux dispositions différentes: l'une est ordonnée en un carré de onze lettres sur onze, l'autre est libre et propose une sorte de traduction en prose du poème.
>
> À travers ce système de contraintes qui pourrait suggérer un nouvel art poétique susceptible de remplacer les vestiges rhétoriques encore en usage dans la plupart des productions poétiques modernes et contemporaines, dans le ressassement même de leurs lettres, de leurs mots et de leurs thèmes, ces cent soixante seize courts poèmes me semblent trouver leur place dans le prolongement des cent cinquante sept sonnets et des cent quarante trois poèmes japonais de Jacques Roubaud et sous l'ombre tutélaire des quatre cent quarante neuf dizains de La Délie.

Los alardes de ingenio verbal de Perec no quedan aquí. Como ya adelantamos arriba, escribió una novela, *La disparition* (1969), en la que consiguió hacer desaparecer la letra *e*, la más frecuente en francés, lo que le obligó a practicar ciertas acrobacias gramaticales, como no usar nunca el infinitivo, y

otras de carácter ortográfico y léxico. Más tarde escribió otra novela, *Les revenentes* (1972), en que la única vocal empleada es la *e,* desapareciendo todas las demás. A estos juegos lipogramáticos ha de añadirse la recuperación del palíndromo, ese artificio de los gramáticos y poetas alejandrinos y del preciosismo barroco que consiste en componer una frase que dice lo mismo leída normalmente que leída de derecha a izquierda: Perec compuso un texto palindrómico de cinco mil palabras **(nota 80)**.

Francis Ponge, adscrito primero al surrealismo y vinculado ya en su madurez creativa a los miembros de *Tel Quel* **(nota 81)**, constituye, junto a Leiris, Queneau y Perec uno de los más atrayentes casos de ejercicio de una poética anagramática consciente o, al menos, reconocida como tal *après coup,* en la reflexión sobre la propia obra.

Si para Proust hablábamos, guiados por Barthes, de la *catálisis* de los nombres propios, que se van llenando de la sustancia que son capaces de generar por evocación, por analogía, sin saturarse nunca, para Ponge se impone hablar de una catálisis todavía más radical, total e infinita, que reclama el espesor del texto en todos y cada uno de sus vocablos, los cuales deberían exhibir, también hasta el límite, su propia *gene-analogía,* el *colmo* de sus sentidos pasados y presentes:

> Ainsi, comme les personnes ont des ancêtres, les mots ont aussi des ancêtres. Ils ont, en fin, un *arbre* oserai-je dire *gene-analogique:* celui des associations d'idées qu'ils développent chez le lecteur, et de tout cela, je tiens compte. Il m'est arrivé de dire que le comble, pour un texte, serait que chaqu'un de mots qui le composent puisse être pris dans chacune des acceptions successives que le mot a eues au cours de son histoire. C'est evidemment un comble et on ne peut pas y atteindre, mais on peut, peutêtre, se demander le plus pour obtenir le moins, c'est-à-dire obtenir justement une sorte d'épaisseur de chaque vocable, à l'intérieur du texte. Un texte ainsi composé est naturellement susceptible de plusieurs niveaux de signification **(nota 82)**.

Ponge, a diferencia de Proust, conoció además el anagrama saussuriano, al igual que Sollers y que todos los colaboradores asiduos de *Tel Quel. Y* así, en las entrevistas radiofónicas que precisamente le hizo Sollers a Ponge, aquél le pregunta, a propósito de su libro *Le Parti pris des choses,* por una práctica de escritura que califica sin ambages como *anagramatización,* es decir, la doble inscripción, la bidimensionalidad por la que los pequeños textos de ese libro, presentados casi como las definiciones del objeto que comparece en el título, son además de descriptivos «l'inscription du mot que les signe, qui les couvre comme titre et qui se démultiplie incessamment à travers le texte lui-même». Ponge responde

leyendo uno de esos textos, el titulado «L'Huître» **(nota 83)**, que reproducimos íntegro:

> *L'Huître.* L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant, on peut l'ouvrir. Il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles. C'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.
>
> A l'intérieur, l'on trouve tout un monde, à boire et à manger. Sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.
>
> Parfois, très rare, une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.

La primera observación que hace Ponge sobre su texto se refiere a los párrafos en que se divide en relación a su contenido: tres en total, dos de ellos de similar extensión, referidos a la ostra cerrada y a la ostra abierta, respectivamente, y el tercero, mucho más corto, a la perla: «donc, la division en trois paragraphes est déjà adéquate, si vous voulez, à l'objet» (p. 108).

Repara a continuación en la expresión «brillamment blanchâtre», señalando que en general las palabras, incluidos los términos abstractos, poseen algo así como un *coeficiente de valor moral* y que si «briller» está calificado positivamente, es término eufórico diríamos en expresión de Greimas, «blanchâtre» en cambio, posee ese sufijo peyorativo que lo convierte en palabra non grata, de coeficiente de valor negativo o disfórico: su reunión en un mismo sintagma permite, según Ponge, romper con el lugar común, casi diríamos funcionar anti-isotópicamente mediante ese oxímoron parcial.

En ese momento, Ponge se percata de que el pequeño texto contiene muchas palabras acabadas precisamente en *-âtre:*

> Eh bien! ce n'est pas du tout par hasard, bien sûr. Je ne l'ai pas, non plus, fait exprès, bien sûr, mais j'ai été amené à laisser passer, à accepter des mots de ce genre. Pourquoi» Eh bien! parce que l'huître aussi, l'huître elle-même est un mot qui comporte une voyelle, ou plutôt une diphtongue si on veut: enfin *uî-t-r-e.* Il est évident que, si dans mon texte, se trouvent des mots comme «blanchâtre», «opiniâtre», «verdâtre», ou dieu sait quoi, c'est aussi parce queje suis déterminé par le mot «huître», par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), *t, r, e.* Voilà.

Es ésta sin duda una de las más abiertas exposiciones de una poética anagramática, mostrada en la práctica por el propio autor. Algo así habría esperado Saussure de Pascoli, con

la sola diferencia, aunque trascendental, de que Ponge se declara inocente e inconsciente de la reverberación sonora de la ostra a todo lo largo del texto que la describe, imputándosela a ese misterioso *entre* el azar de las palabras *y* su intención expresa: «hésitation prolonguée entre son et sens» que decía Valéry, o «hasard vaincu» de Mallarmé.

Pero el análisis de Ponge no se detiene aquí, e inmediatamente relaciona lo anterior con la metáfora del pequeño charco *(mare)* formado en el interior de la ostra, duplicado por ese cielo de nácar que es la valva superior por su cara interna, y que le hace aparecer como un «sachet visq*ueux* et *verdâtre».* Afirma entonces, de nuevo con el énfasis de una revelación:

> Eh bien! étant donné aussi le nombre de voyelles, le *u-e-u,* qui est quelque chose de visqueux par lui-même, et, de nouveau, le «verdâtre», il me semble que je suis aussi proche que possible de la «vérité», si vous voulez, *dans* le langage, de ce que je veux dire.

De manera que la inusitada reunión de contrarios *brillament blanchâtre,* que describe al principio la ostra cerrada, se decanta por el coeficiente negativo al abrirla, expresado no sólo en la reiteración del sufijo -^*tre,* sino en el mismo fonosimbolismo de *visqueux,* el cual, asistido por su contexto fónico y semántico, alcanza la suntuosa dignidad de «verdad» en la lengua, esto es, evidencia, propiamente auto-etimología, el cratilismo primario anhelado por Sócrates en el *Cratilo.*

Pero falta la perla, expresada oblicuamente pero con una gran economía de medios, tal y como es ella, estricta y concisa: «une formule perle». Se hurta la perla y se la enuncia con el verbo *perler* que se suma a un nombre, *formule,* tomado simultáneamente en todos sus sentidos, diafórico: el etimológico de «forma pequeña», pero también el retórico de «breve enunciado» y con la adjunción de *perler* («bordar con perlas») *y orner* («adornar»), también el de «lenguaje figurado». En esa perla oculta, que cuesta trabajo alcanzar, pero que luego se muestra rica en valores, se metaforiza para Ponge su arte poético.

En otra parte de la entrevista, Ponge cita un texto suyo, *Le Lézard* (el lagarto) que luego pasa a comentar:

> Lorsque le mur de la préhistorique se lézarde, ce mur de fond de jardin (c'est le jardin des générations présentes, celui du père et du fils), il en sort un petit animal formidablement dessiné, etc **(nota 84)**.

Ponge explica cómo, imbricado con el carácter biográfico que descubre en ese texto, que reconoce partir de un recuerdo de su infancia en Avignon, de la casa, del jardín y del muro, la *forma* de recordarlo y de transcribirlo debe necesariamente estar influida por la homofonía *lézard* (lagarto): *lézarde* (grieta), y ambas (la biografía, la etimología) han de reunirse en

una metáfora inconsciente de la página blanca y la línea de la escritura que la rasga y zigzaguea sobre ella:

> ce jardin était clos par un mur, et les lézards, comme on le sait, enfin, comme je les ai conçus, sont des animaux qui sortent des lézards du mur ou de quelque terrasse. L'origine du mot «lézard» n'est pas là, je le sais, mais, par ailleurs, dans la courant même du texte -et si je prends la fin du texte, et alors là on verra le point de vue *formel*- je dis que «le lézard», pour apparaître, nécessite un ouvrage maçonnerie, comme un terrasse ou un mur; un mur de maçonnerie violemment éclairé, à la surface éclatante, dis-je, et assez fort chaufée par le soleil. Puis il nécessite: «une faille dans cet ouvrage, par quoi sa surface communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont en son intérieur ou de l'autre côté. Qu'une mouche, de surcroît, s'y pose comme pour faire la preuve qu'aucun mouvement inquiétant n'est en vue depuis l'horizon, par cette faille, sur cette surface apparaîtra alors un lézard qui, aussitôt, gobe la mouche» (...)
>
> L'apparition, sur une surface plane et violemment éclairée, par une faille zigzagante, d'un animal zigzaguant, ceci représentant en quelque façon –et c'est dit très nettement dans le texte– l'apparition sur la *page* des *lignes d'écriture,* étant entendu que cela vient du plus obscur de l'esprit et aussi du chaos du dictionnaire, cela est aussi très significatif de mes origines.

Los casos allegados demuestran que Ponge no aspira como Saussure a una recolección completa de los segmentos fóni-

cos o gráficos de esa palabra-tema que es precisamente la que da título a cada uno de los pequeños textos de *Le Parti Pris des Choses,* no aspira a encontrar esa clave cifrada. Sin embargo sabe escuchar su eco fónico y semántico al sesgo del texto, y se explica a través de esa reverberación el porqué de ciertas palabras elegidas en lugar de otras, que relaciona tanto con su personal ejercicio par-etimológico sobre ellas, su catalización de carácter, como veíamos, *gene-analógico (huître* como miembro del paradigma de los adjetivos que admiten el sufijo -^*tre, visqueux* en toda la extensión mimológica de la palabra, *formule* y *lézard* empeñados en un revelador juego polifónico), como con un autoanálisis que bucea en sus recuerdos más remotos: la interferencia de la biografía con la etimología y el propio ejercicio material de la escritura.

Son otros más los autores que han declarado con tanta explicitud como Queneau, Perec o Ponge las poéticas para-anagramáticas que dirigían su creación verbal. Podemos citar a Raymond Roussel, a Jean Ricardou y a Boby Lapointe, entre otros. Aquí vamos a tratar con amplitud sólo el caso de Roussel, cronológicamente anterior a todos los que hemos citado hasta el momento –de hecho, su obra temprana es coetánea de los estudios anagramáticos de Saussure–, pero que hemos dejado para el final por la que nos parece su afinidad sorprendente con la más genuina intención de Saussure en los

Anagrammes y por su influencia decisiva, reconocida entre otros por Jean Ricardou, en el devenir del «nouveau roman» **(nota 85)**. De Roussel ha dicho Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición:*

> Raymond Rousse! y Charles Péguy fueron los grandes repetidores de la literatura; supieron llevar el poder patológico del lenguaje a un nivel artístico superior. Rousse! parte de las palabras con doble sentido u homónimas, y llena la distancia entre estos sentidos mediante una historia y con objetos a su vez desdoblados, presentados dos veces; triunfa así sobre la homonimia en su propio terreno, e inscribe el máximo de diferencia en la repetición así como en el espacio abierto en el seno de la palabra. Rousse! presenta este espacio todavía como el de las máscaras y la muerte, donde se elaboran a la vez una repetición que encadena y una repetición que salva –que salva, en primer lugar, de la que encadena. Rousse! creó un postlenguaje en el que todo se repite y recomienza, una vez que todo ha sido dicho **(nota 86)**.

Precisamente en torno a estos conceptos deleuzianos de repetición y diferencia ordena Michel Foucault su brillante estudio de la prosa de Roussel **(nota 87)**, cotejando magistralmente la obra de creación con la declaración poética que el propio autor dejó dispuesto que se publicara póstumamente, su *Cómo escribí algunos libros míos* **(nota 88)**, y demostrando que ésta última participa no menos que aquélla del «procédé» que dice estar desvelando. Como la llama Foucault,

«cifra descifradora y cifrada» y «oculta tanto y más de lo que descubre la revelación prometida» **(nota 89)**.

Roussel reconoce que para la redacción de sus cuatro grandes libros *(Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Étoile au Front y La poussière de soleils)* siguió diversos métodos de selección y combinación verbal, cuya complejidad fue creciendo con el tiempo. En un primer momento, el novelista se dedicaba a escoger series de palabras polisémicas, homonímicas o bien paronímicas (él las llamaba *metagramas),* como por ejemplo *lettre* (carta y letra), *blanc* (color blanco y raza blanca), *bande* (banda del billar y cuadrilla, horda de gente armada) *y billard/pillard* (billar/pillastre, saqueador), y combinarlas, de forma que «encontradas dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda. La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba» **(nota 90)**. Y así Roussel parte en su libro *Impressions d'Afrique* de la frase «epónima» «las letras de blanco sobre las bandas del viejo billar», imaginando que son los signos trazados con tiza sobre los bordes de la mesa de billar con los que se entretienen en una tarde lluviosa un grupo de amigos, buscando combinarlos en palabras con sentido. Y el relato ha de llegar a enunciar conclusivamente la frase «metagramática» «las cartas del blanco sobre las hordas del viejo pillastre», para lo

que Roussel imagina a un náufrago europeo capturado por una tribu negra, el cual desde su cautiverio envía a su mujer misivas en las que narra los combates salvajes y las escenas de canibalismo que organiza el jefe de la tribu.

El relato tiene que llenar ese vasto espacio que se abre tras la levísima modificación de la expresión, como dice Foucault «un blanco inserto en el lenguaje y que abre en el interior mismo de la palabra un vacío insidioso, desértico y lleno de acechanzas». Pero los materiales de ese llenado, con todo, no serán cualesquiera. Dentro de este círculo que se cierra sólo al final y envuelve todo el relato encontramos otros círculos concéntricos, casi uno por frase, que reproducen abismáticamente la macroestructura de la frase inductora inicial y de su eco final: la semilla *(pépin)* del limón *(citron)/* el paraguas *(pépin)* del mozo de panadería *(mitron);* el gancho y el lucio *(le crochet et le brochet);* campanilla y fruslería *(sonette et sornette);* el lugar de los estuchistas *(boutons rouges)* sobre las máscaras *(masques)* con hermosas patillas rubias/ el lugar de los botones rojos *(boutons rouges)* en los faldones *(basques),* etc. Por otro lado, los círculos -desde la palabra a su reaparición levemente alterada en la contra-palabra- contraen entre sí relaciones en modo alguno casuales, arbitrarias, sino que avanzan según una asociación horizontal, metonímica, discursiva: de esa manera se pasó de *billard*

a *bande y* a *queue* (taco de billar), como se pasó de *queue* (cola del vestido del jefe negro) a *bande* y a *pillard.* Foucault explica así el método:

> Toda esta red de palabras, de secretos y de signos proviene maravillosamente de un hecho del lenguaje: una serie de palabras idénticas que expresa dos cosas diferentes. Exigüidad de nuestro idioma que, lanzado en dos direcciones diferentes, se vuelve de repente sobre sí mismo y se ve forzado a cruzarse. Aunque también puede decirse que hay aquí una notable riqueza, pues ese grupo de palabras simples, en cuanto se lo maneja, despierta todo un hervidero semántico de diferencias. (...) En su rica pobreza las palabras siempre conducen más lejos y vuelven a traer a sí mismas; se pierden y se reencuentran; corren hacia el horizonte en desdoblamientos repetidos, pero regresan al punto de partida trazando una curva perfecta. (...) Él ve aquí, más que las semilibertades de la expresión, una vacancia absoluta del ser que es menester investir, dominar y llenar con la invención pura (...) él no quiere duplicar la realidad con otro mundo, sino *descubrir,* en las duplicaciones espontáneas del lenguaje, un espacio insospechado y *recubrirlo* con cosas nunca dichas **(nota 91)**.

En una ligera variante de este método, empleada profusamente en *Impressions d'Afrique,* Roussel escribía una palabra y la conectaba con otra por medio de la preposición à. Y esa expresión era tomada consecutivamente en su sentido usual y en el inusual, producto de desvíos polisémicos u ho-

monímicos, recorriendo el episodio el espacio entre uno y el otro. Así, por ejemplo, 1º *baleine* (ballena) *à îlot* (islote); 2º *baleine* (ballena de corsé) à *îlote* (ilote, esclavo espartano); 1º *marquise* (marquesa) *à illusions* (ilusiones); 2º *marquise* (marquesina) *a illusions* (espejismos); 1° *feuille* (hoja vegetal) à *tremble* (álamo); 2º *feuille* (hoja de papel) à *tremble* (de *trembler,* temblar).

Roussel confiesa que en libros posteriores «e! procedimiento evolucionó», de forma que el autor llegó a «tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola, al modo de un jeroglífico» **(nota 92)**. Y así, en el cuento «Le poète et la moresque», la frase *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* («tengo buen tabaco en mi tabaquera») se convierte en *Jade tube onde aubade en mat à basse tierce* («Jade tuvo albada mate de tercera baja»). Pero dicho calambur no es tal literalmente en el texto, sino que aparece disgregado, diseminado en él, dispuestas a distancia las palabras como mojones que lo recuerdan, a la manera de un tema musical simple que sufre, como dice Starobinski del texto anagramático saussuriano, una *imitación por aumento.* La frase epónima es repetida, sí, pero de forma críptica, permutativa y no linealizada, y después de haber practicado una segmentación diferente del *continuum* fónico original. Y así, una vez enunciada la frase

«Tengo buen tabaco en mi tabaquera», el texto de Roussel dice:

> La imagen diáfana evocaba un lugar de Oriente. Bajo un cielo puro se extendía un espléndido jardín, lleno de flores deliciosas. En el centro de un estanque de mármol un surtidor de agua, que emergía de un tubo *[tube]* de jade *[jade],* trazaba graciosamente su esbelta curva [*onde*]... Bajo la ventana, no lejos del estanque de mármol, se veía un joven con bucles en su cabellera... El joven levantaba hacia la pareja un rostro de poeta inspirado y cantaba una alborada a terceros *[aubade à tierce].*

En este caso, la frase epónima no vuelve al cabo de un espacio con una leve variación «metagramática», como dice Roussel, sino que se disuelve anagramáticamente en el texto, descompuesta en segmentos no simplemente silábicos, sino dotados de sentido, pues son palabras procedentes de una segmentación distinta de la frase inductora. La cuestión es que, a diferencia de lo que sucedía en el anagrama «tautológico» saussuriano –dejando de lado los contados casos de criptogramatismo– el tema inductor y el inducido pueden alejarse considerablemente. Y ahí entra el juego la invención narrativa del autor, que debe facilitar la transición plausible entre uno y otro, como sucedía en el procedimiento metagramático visto con anterioridad. Como señala Foucault, *J'ai du bon tabac* autoriza de hecho numerosas transformaciones de

este tipo, y él mismo propone varias alternativas -*geai, tue, péan, ta bacchante* («arrendajo, callada, peón, tu bacante») o *jette, Ubu, honte à bas* («tira, Ubu, vergüenza abajo») o *J'aide une bonne abaque* («ayudo a un buen ábaco») pero reconoce que «estas soluciones son pobres en comparación con la elegida por Roussel». Y el autor precisamente afirma, en asombrosa coincidencia con el alegato de Saussure para justificar la aparentemente «inhumana» constricción del anagrama sobre la invención *(LM,* 127), que «del mismo modo que con la rima pueden hacerse buenos o malos versos, con este procedimiento pueden escribirse obras buenas o malas» **(nota 93)**. Dice Foucault a propósito de este segundo método más complejo en relación al primero:

> Entonces había que despegar las dos vertientes de una misma superficie verbal; ahora es menester, en la plena masa física de la palabra, en el interior de lo que la vuelve materialmente espesa, hacer surgir elementos de identidad, como minúsculas briznas que pueden ser sumergidas sin tardanza en otro bloque verbal, bloque cuyas dimensiones son infinitamente más grandes, puesto que se trata de envolver el volumen cubierto por la explosión secreta de las palabras. (...) El campo aleatorio ha perdido toda medida común con el que conocemos. Hace un instante el número de las posibles variaciones era el de las acepciones que el diccionario o el uso ofrecían para una misma palabra: por lo tanto siempre era posible encontrar, en principio, las palabras inductoras. (...) Ahora

> la frase epónima es desconocida sin remisión; sería menester, para volverla a encontrar, cruzar demasiadas bifurcaciones, vacilar en demasiadas encrucijadas: está pulverizada. Allí yacen palabras absolutamente perdidas, palabras cuyo polvo, mezclado al de otras palabras, baila ante nosotros bajo el sol **(nota 94)**.

Se diría que las explicaciones que ofrece Roussel y que glosa agudamente Foucault son detalladas y satisfactorias, pero Foucault descubre que en su poética, al entretenerse en la mecánica implacable del procedimiento y al invitarnos a comprobar su cumplimiento sistemático, deja voluntaria pero casi imperceptiblemente intocado un más acá y un más allá esenciales. Por un lado

> Ese metagrama *[billard/pillard,* verdadero «mot inducteur» original y su «contremot» de *impressions d'Afrique]* es en cierto sentido el uso lúdico –por lo tanto desengarzado y situado en los límites– de lo cotidiano, soterrado y silenciosamente familiar en el lenguaje; el metagrama reduce a una superficie irrisoria el juego de la repetición siempre diferente y de la diferencia que retorna a lo mismo: juego en donde el lenguaje encuentra el espacio que le es propio **(nota 95)**.

Es decir, pese a la artificialidad aparente de los métodos –que el propio Roussel califica, en expresión feliz, de *ecuaciones de hechos–,* pese a las constricciones casi inhumanas -y tan severas como la impuestas por los acoplamientos fónicos y

el anagrama, si no más- a la es que forzado el lenguaje, hay que reconocer que sólo tensa al límite la más genuina sistematicidad lingüística, fundada en repeticiones y diferencias. Algo a la vez «familiar» pero «soterrado y silencioso», algo que ha escapado al interés de la ciencia gramatical, «centrada» en ese sentido en menos problemáticas relaciones. Pero en el acto mismo de desencadenar la exploración de ese territorio accesible pero poco frecuentadado de los márgenes del lenguaje, el procedimiento declarado por Roussel se vuelve imparable en la sugestión de otros efectos que pudo haber callado, o que simple y llanamente desconocía:

> También es posible que la revelación de *Comment j'ai écrit* carezca de todo valor que no sea el propedéutico, que constituya una especie de mentira saludable, verdad parcial que señala tan sólo que es menester buscar más lejos y por corredores más profundos; la obra estaría entonces construida sobre todo un andamiaje de secretos que se gobiernan unos a otros sin que ninguno de ellos tenga un valor universal o absolutamente liberador. (...) El lenguaje de Roussel se opone –por el sentido de sus flechas más que por la materia con la cual está hecho– a la palabra iniciática. Este lenguaje no está construido sobre la certeza de que existe un secreto, uno solo, y es sabiamente silencioso: este lenguaje brilla con la incertidumbre radiante, puramente de superficie, y que cubre una especie de vacío central: imposibilidad de decidir si hay un secreto, ninguno o varios, y cuáles son **(nota 96)**.

No exige demasiado esfuerzo, y creemos que no traiciona o trivializa en modo alguno el trabajo de Saussure, acercar su anagramatismo poético con estos *metagramas* rousselianos tan prolijamente descritos por su autor, aunque tan inacabados (por inacabables) en su funcionamiento textual como demuestra Foucault. La posición del maestro ginebrino, cordialmente asociado, implicado en el método compositivo anagramático, sobre el que no pretende saber más que el autor, sino exactamente lo mismo, lo acerca al lugar del autor hablando de su propia obra. Es por ello que queremos concluir este capítulo que hemos dedicado a algunas de las más deslumbrantes poéticas anagramatizantes de la modernidad con las palabras clarividentes de Foucault sobre Roussel, que juzgamos aplicables con toda propiedad y literalidad a *los Anagrammes:*

> La obra en su totalidad –o con el apoyo que encuentra en *Comment j'ai écrit y* todo el trabajo de socavamiento hecho por este revelaciónimpone sistemáticamente una inquietud amorfa, divergente, centrífuga, orientada no hacia el secreto más reticente, sino hacia el desdoblamiento y la transmutación de las formas más visibles: cada palabra está a la vez animada y destruida, llenada y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda –esta o aquélla– o ni una ni la otra, sino una tercera, o nada. (...) Sólo una cosa es segura: el libro «póstumo y secreto» es el elemento último, indispensable, del lenguaje de Roussel. Al brindar una «so-

> lución» Roussel transforma cada una de sus palabras en trampa posible, es decir, en trampa real, dado que la sola posibilidad de que haya un doble fondo abre, para quien escucha, un espacio de incertidumbre sin descanso. Lo cual no pone en tela de juicio la existencia del procedimiento clave ni el meticuloso positivismo de Roussel, pero confiere a su revelación un valor retrógrado e indefinidamente inquietante **(nota 97)**.

Parafraseando a Foucault, nos parece razonable aspirar a que el anagramatismo saussuriano, incluso puesto en tela de juicio en cuanto al «meticuloso positivismo» de Saussure y en cuanto a la efectiva existencia del «procedimiento clave», ejerza sobre la teoría y la crítica literarias ese efecto «indefinidamente inquietante» y abra ese «espacio de incertidumbre» del que habla Foucault para la obra de Roussel. En esta dirección, y del mismo modo que, en el capítulo anterior, intentamos hacer ver la plausibilidad del anagramatismo en el seno de algunas de las más recientes corrientes servio-lingüísticas, ahora esperamos haber mostrado su congruencia con algunas poéticas de la modernidad, desde la «filosofía de la composición» de Poe a través del estribillo poemático nominal y la «clave aliterativa» y el «signo puro general» mallarmeanos, a la *gene-analogía* nominal de Ponge, pasando por los *metagramas* rousselianos, el particular glosario de Leiris, los ejercicios de estilo y la poesía combinatoria de Queneau y los poemas «heterogramáticos» de Perec.

2. Caracterización retórica del anagrama y ejemplos

> Basta con definir el texto como artístico para que entre en juego la presunción acerca de la significación de todas las ordenaciones existentes. En este caso, ninguna de las repeticiones se presentará como casual respecto a la estructura. Partiendo de esto, la clasificación de las repeticiones se convierte en una de las características determinantes de la estructura del texto.
>
> YURI LOTMAN, *Estructura del texto artístico.*

En la sección precedente hemos comprobado la afinidad de ciertas poéticas de la modernidad (Poe, Mallarmé, Proust) y de algunos de sus epígonos (Roussel, Perec, Queneau, Ponge, etc.) con la hipótesis anagramática, y la asombrosa intuición de Saussure al explicar, sin ser consciente de ello, unos principios creativos que no serían asimilados por la crítica hasta medio siglo después, entre otros por esa *nouvelle critique* que precisamente ha sido quien más fervorosamente ha desempolvado y ha dado curso científico a los *Cahiers* saussurianos.

Nos cumple ya sin embargo probar, más allá de su condición eventual de recurso practicado conscientemente por amantes del juego verbal, la inserción efectiva del anagrama en el esquema de las figuras, demostrando su pertinencia con

ejemplos que garanticen a la vez su especificidad y su conexión con el repertorio de figuras tradicionales, y le eviten tanto caer en lo banal, en esa «declaración rudimentaria» con que lo definió Starobinski en una ocasión, como en lo contrario: en la apoteosis del anagrama a clave cuasi-mística del sentido. Labor delicada, que se desenvuelve en el espacio estrecho de los dos límites que la tradición señalara para el campo figural y que en el caso de la figura anagramática reducen el espacio interpretativo a un mínimo apenas practicable: si por un lado Quintiliano advirtió que todo tropo involuntario es un solecismo, es decir, exige para lo figurai una *intentio auctoris,* por otro el Pseudo Longino en *De lo sublime* planteó aporéticamente que el reconocimiento de lo figurai es una operación cuya sola explicitud degrada la figura, que no será ya ejemplar, pues la mejor figura es aquella precisamente en que su condición de figura pasa desapercibida, no sólo para el lector, sino para el propio autor, primer lector de la obra **(nota 98)**. Intencionaliad y hermetismo son propiedades figurales que el anagrama lleva a un grado extremo.

Hemos decidido entrar en la dimensión retórica del anagrama por el acceso más natural desde el punto de vista de la lectura de los ejemplos más evidentes, esto es, por el campo que nos ofrece la figuración de dicción, y que sea el mismo exceso del ejercicio anagramático en los ejemplos más intensos

el que nos vaya conduciendo a su caracterización más atenta al peso del significado.

En primer lugar nos situaremos en una perspectiva atenta exclusivamente al material significante puesto en juego y al detalle de las modificaciones de dicho material, y el anagrama saussuriano demostrará su sintonía con las *figuras de dicción por repetición* bien conocidas por la tradición retórica, y hallará su lugar entre ellas. Posteriormente, nos introduciremos en el sin duda más delicado ámbito del anagrama más críptico, en el que la debilidad relativa de la evocación fónica, es decir, la poco significativa repetición del material fónico pertinente para la reconstrucción anagramática, es compensada sin embargo por la pertinencia temática del ese nombre que surge y por la satisfacción interpretativa que su proposición acarrea.

2.1. El anagrama saussuriano como figura de dicción por repetición

Como ya apuntábamos antes, la decisión de Saussure de llamar genéricamente *anagrama* a su descubrimiento sólo está en parte justificada. El anagrama saussuriano comparte con su homónimo tradicional propiedades que calificaríamos de periféricas, como son el operar con porciones sinsemánticas de la palabra *(inorgánicas,* como las llama Lausberg)

(nota 99) y su predilección por el nombre propio y por el ocultamiento criptogramático, y en cambio diverge de él en su nota más central: la permutación que practica el anagrama tradicional, obligada por la exigencia de perfección en el acoplamiento de los fonemas o grafemas, es facultativa en el caso del anagrama saussuriano debido a la intercalación de elementos fonografemáticos que no entran directamente en la recomposición. El anagrama saussuriano podrá ser pues ordenado en ocasiones, pero más que dicha ordenación o no de sus elementos prima sobre todo la nota de la *repetición,* de la insistencia con que se palla la inclusión del nombre anagramado en un conjunto significante mayor, del cual ha de ser extraído privilegiando ciertos sonidos una de cuyas marcas textuales será precisamente su reiteración sospechosa. Esta repetición fónica más la otra, la repetición de ciertos semas relevantes, cruzándose con insistencia en el texto anagramático, son las que van promoviendo, a la manera de los «vectores de segregación» de los que hablaba Peirce como marcas para el reconocimiento del icono propio, el reconocimiento del nombre anagramado.

Si intentamos traducir esta especial naturaleza del anagrama saussuriano en el campo de la expresión a lenguaje retórico, vemos que se sitúa equidistante tanto de su homónimo bien conocido por la tradición, el *anagramme graphique* como lo

llama casi peyorativamente Saussure, como de la *aliteración* (insistencia fónica que debe precisamente su perceptibilidad a la repetición de lo en principio no semántico y no prescrito por una topología versal, a diferencia de la rima o la *Stabreim* inicial germánica), que fue al fin y al cabo el primer anclaje «retórico» de la investigación *(LM,* 20-21 y *supra* pp. 28-33), luego superado por una «materialidad de los hechos» que lo hacía insuficiente, y en tercer lugar de la *paronomasia* (aproximación paretimológica, en principio *in praesentia,* es decir, explícita), que también fue uno de los descartes, aunque éste *por exceso,* de Saussure a la hora de precisar el alcance de su figura *(LM,* 32) **(nota 100).** Recordemos que el maestro, precisamente para sustituir al insatisfactorio «parónimo», propuso fugazmente ese neologismo de *paramimo,* que ya rescatamos arriba y que nos permitimos a veces emplear casi como emblema de todo lo que Saussure llamó genéricamente anagrama.

Podemos decir que el *paramimo* saussuriano y el anagrama tradicional comparten el rasgo «nombre propio críptico» (siendo el de «permutación» sólo facultativo para el segundo), el paramimo y la aliteración comparten el rasgo «repetición insistente», y el paramimo y la paronomasia comparten el rasgo «paretimologización». Se pueden visualizar estas relaciones de afinidad en la siguiente figura:

ALITERACIÓN - *repetición-* -**ANAGRAMA**- *-nombre* - - **ANAGRAMA**

fónica **SAUSSURIANO** *propio* **TRADICIONAL**

insistente **(PARAMIMO)** *críptico*

paretimologización

PARONOMASIA

Ahora bien, para Saussure el paramimo es sin duda muy superior a todos los demás en cuanto a su relevancia en todas las instancias de lo textual. El *paramimo* no es una armonía fónica o imitativa, ni un mero retozo de las palabras que buscan lo semejante por el gusto de una variación sobre el mismo tema (fónico): es imitación sutil de un nombre, que compensa su dispersión con su insistencia y que orienta el trabajo de recolección con la satisfacción de una expectativa temática **(nota 101)**.

¿Se puede proceder a la inclusión del anagrama saussuriano (el paramimo) junto a todas estas figuras próximas en una misma categoría? Desde el punto de vista más genérico, dinamos que todas son fenómenos de repetición de una porción de expresión, y por lo tanto han de ser considerados en el marco general de las figuras de dicción por *adiectio,* es de-

cir, dentro del ámbito estricto de la *elocutio.* En el anagrama saussuriano, la adición repetitiva no sólo ha de ser preferiblemente completa, como en el anagrama tradicional, sino también, como señalábamos, insistente, puesto que se encuentra diseminada en un conjunto significante mayor (un sintagma, una oración, un texto), y por lo tanto, al desbordar el límite de la palabra o de la oración repetidas literalmente, letra a letra, sin defecto ni exceso ni cambio, sino sólo permutación de sus letras –rasgos propios del anagrama tradicional– puede permitirse ser excesivo (garantizando varias recomposiciones del *mot-thème),* deficiente (no permitiendo ninguna reconstrucción completa, aunque insistiendo significativamente sobre alguna de sus partes) e incluso ordenado (pero discontinuo). El anagrama saussuriano es más aditivo, más pleonástico, que el otro, porque también su adición es menos densa, más diluida en la superficie textual. Si podemos definir el anagrama tradicional como «adición imitativa con permutación», el anagrama saussuriano es «adición imitativa» que no renuncia en su funcionamiento a ninguna de las cuatro operaciones retóricas: *detractio, inmutatio y transmutatio y* otra vez *adiectio,* en este caso como sobrerrepresentación, dentro del mensaje anagramático, de los segmentos fónicos.

No obstante, es nuestra intención insertar de forma no violenta el anagrama saussuriano, en todas las formas previstas

por Saussure, en la red taxonómica tradicional de las figuras, y por eso nos ha parecido conveniente acercarnos a la figura saussuriana en círculos concéntricos de radio cada vez menor. En atención a ello, vamos a surtir aquí ejemplos en primera instancia no estrictamente anagramáticos, pero sin duda correspondientes a figuras caracterizadas por la centralidad de uno de los tres rasgos que según hemos dicho lo cercan definitoriamente: a) la *repetición fónica insistente* (y hablaremos entonces de *aliteraciones,* tanto iniciales como no marcadas posicionalmente, pero también de otras figuras cercanas como el *homoteleuton* o la *rima,* y hasta de una figura propiamente saussuriana como el *acoplamientofónico), b) la paretimologización* (y hablaremos de la *paronomasia,* pero también de figuras emparentadas como *lafigura etymologica)* y c) el *nombre propio críptico* (y surtiremos ejemplos de *anagramas tradicionales,* pero también del *acróstico y* otras dislocaciones textuales por lo general de nombres propios).

En cualquier caso, creemos que estos primeros ejemplos seleccionados que pretenden introducir la figura saussuriana poseen una evidente vis anagramática, es decir, que a pesar de carecer de algún rasgo definidos, muestran sin embargo una afinidad en el *tono* con los saussurianos, a veces díficil de describir en términos sólo formales, una especie de *aire* anagramático.

2.1.1. La repetición fónica insistente

A) ALITERACIÓN **(nota 102)**:

Nos referiremos aquí tanto a la aliteración inicial *o Stabreim,* como a la no necesariamente inicial (la *alliteratio* tal y como fue definida por Pontano), y a otra más acuñada por Saussure y que podemos caraterizar como aliteración total (o casi): el *acoplamiento fónico.*

Como ya sabemos, la aliteración no inicial fue el origen de la investigación sobre anagramas. Dicha aliteración había sido constatada en los versos saturnios, pero Saussure extendió su alcance hasta el acoplamiento total de los fonemas del verso uno a uno. En cuanto a la aliteración inicial propia de la poesía germánica, Saussure apuntó que podría ser la secuela de la primitiva correspondencia total, reducida sólo a las sílabas iniciales, que eran también las tónicas.

Las aliteraciones iniciales son habituales en la poesía española, y el efecto de sentido que procuran es el de una sintaxis rítmica, y el de una vaga asociación semántica entre las palabras que aliteran.

1) Aliteración inicial

> **Ma**dre, no **m**e **ma**ndes **má**s a coger **m**iedo
>
> B. DE OTERO, *PPP.*

Venid a **ver** mi **ver**so por la calle

B. DE OTERO, *Ancia.*

El insistencia de la aliteración y la fuerza de la vinculación, proporcionales como es natural, es muy evidente en algunos casos concretos, como son estos versos de Cirlot:

Un **rui**do me ha dejado entre las **rui**nas
entre las **rui**nas de los tiempos rotos,
entre las **rui**nas de los **rui**dos lívidos,
entre los reinos de los rotos ruidos.
(...)
y penetro hasta el **trono** donde el **trueno**
triunfa sobre las **tr**amas de lo **tr**iste.
(...)
a**mar**go **mar** de **muerte** y de **murmu**llo,
el **muér**dago del **mur**o que **me muer**de
el **fi**n de los in**fi**ernos de las **f**lores
la **fie**sta de las **fue**ntes y los **fue**gos. **(nota 103)**

J.E. CIRLOT, *Obra poética, La quête de Bronwyn.*

El ciclo poético cirlotiano *La quête de Bronwyn* busca explícitamente una recuperación de la atmósfera de las sagas germánicas, y el empleo sistemático de la *Stabreim* es un rasgo formal que contribuye en buena medida. En el primer fragmento las repeticiones estrictamente aliterativas se suman a las

diversas insistencias léxicas y sintácticas: en anadiplosis y anáfora versal *(entre las ruinas/entre las ruinas.../entre las ruinas)* y en epanadiplosis estrófica *(ruido... ruidos).* En el segundo fragmento, *trono* y *trueno* son parónimos entre sí, además de introducir el tema aliterativo *tr-* que repiten *triunfan, tramas y triste.* En el tercero, los dos primeros versos explotan el tema *m- y* los otros dos el tema *f-.*

En todos los casos el efecto es casi el de formación de un paradigma paragramatical que agrupa a todos las palabras pertenecientes a un tema como si fueran de hecho diversas formas flexivas con apofonía vocálica *(**ruin**a>**rein**o; **fie**sta>**fue**nte; **tra**ma>**tri**ste; **mar>mur**o),* a veces con diptongación de la raíz *(**fi**n>**fie**sta; **trono** >**trueno**; **mur**o>**muer**te>**muér**dago, y* otras veces con reduplicación *(**mur**o>**murmu**llo).*

2) Aliteración sin marca posicional

En cuanto a las aliteraciones sin marca posicional en la palabra, el efecto logrado en los casos más evidentes es más bien fonosimbólico. En el poemita de Guillén, la aliteración crea un evidente efecto onomatopéyico que imita el canto de la cigarra. En los versos de Otero afecta a varios sonidos distintos y parece responder más a un gusto por la armonía fónica que por la imitativa.

Las ciga**rra**s de**rra**man **chirria**ndo estridencia,
Una sola estridencia de la misma energía
Que **cha**sca en seco, luce, **chis**po**rro**tea y siempre
Repite con ardor monótono de agosto
El general ataque: bajo el azul los pinos.

JORGE GUILLÉN, «Las cigarras», *Homenaje*

Es**t**oy **te**ñ**i**do
de **p**úr**p**ura has**t**a el **p**ie. **T**a**ñ**en mis **d**e**d**os,
y mis **d**ien**t**es res**t**a**ñ**an. Y mis u**ñ**as,
una a una, de a**ñ**il se van **t**i**ñ**endo...

B. DE OTERO

3) Aliteración total: acoplamiento fónico

Tomamos la etiqueta saussuriana de «acoplamiento» de forma relajada, en tanto aliteración generalizada en el espacio de un verso, aunque no necesariamente tendente al emparejamiento total de los sonidos. El verso de Ory que copiamos nos parece oportuno porque parece responder a una «arithmétique serrée» como quena Saussure: no sólo explota el efecto aliterarivo de las consonantes *d, m y n y* la armonía de las vocales, sino que además opera una especie de amplificación fónica de las palabras, de manera que cada una contiene hipogramáticamente a la anterior: [[[[de] *día] dimano]*

diamantes]. Una «magia simple» multiplicadora del primer material verbal **(nota 104)**:

> Oh soy un mago muy simple
> **de día diman**o **diamant**es
>
> C.E. DE ORY «El mago simple», en *Cabaña.*

Otro verso de aliteraciones y asonancias múltiples es éste de Blas de Otero:

> e**n** u**n**a s**ola ola**
> **las sole**da**des de los es**pa**ño**les**.
>
> B. DE OTERO, *QTE.*

Una constatación en absoluto anecdótica: tal y como quería Saussure en el origen de su hipótesis anagramática, allí donde la «divertida comprobación» del emparejamiento fónico daba lugar a algo cualitativamente distinto, estos dos versos oterianos nos dejan precisamente sin emparejar, con alguna pequeña licencia, los fonemas que componen anagramáticamente el nombre de *España,* de cuya relevancia como verdadero *motthème* de buena parte de la poesía de Otero hablaremos más tarde. En este poema en concreto, no sólo comparece literalmente el nombre de *España* (dicen los dos primeros versos: «El mar/alrededor de España»), sino que España se va perfilando geográficamente a través de esos puntos cardinales

que son sus mares («verde/Cantábrico,/azul Mediterráneo,/ mar gitana de Cádiz,/(...)/mar niña/de la Concha,/amarga mar de Málaga»), cuyas olas han de «borrar los años fratricidas» y «unir las soledades de los españoles».

De igual modo, si en el verso «acoplado» de Ory *(de día dimano diamantes)* procedemos a la comprobación minuciosa del redoblamiento fónico y su residuo, observamos que dicho verso deja sin emparejar y en su orden las letras que componen el nombre DIOS, también con algún ajuste: la *d*, aunque emparejada perfectamente, es la «clave aliterativa», la «vocal de ataque» como la llamaría Mallarmé, de todo el verso, y no puede ser olvidada en el *mot-thème,* y la *t* inoportuna es compensada en el verso siguiente: «y de noche chupo es*t*rellas». Como en el caso de Otero, en el de Ory también es pertinente temáticamente el nombre de *Dios,* aunque de forma desde luego más críptica: el poema ha de ser considerado como una orgullosa reivindicación de la divinidad (modesta) del poeta, y son evidentes algunas alusiones paródicas del evangelio: «Los niños me toquetean/ que no soy nube tengo pelos/ huesos manos y mirada (...)/ Vienen a mí gatos y pájaros (...)/ No telefoneo a los ángeles/ telefoneo a las muchachas/ No me engrío de mí tan sólo/ sé que soy un mago simplicissimus».

Por último, un caso fronterizo entre la aliteración y la paronomasia, y por lo tanto, precisamente por el cruce de ambas muy cercano al saussuriano, lo ofrece este poema de Luis Cernuda, en el que podemos hablar de una verdadera palabra-tema, *Málibu,* que coincide con el título de la composición y se repite como un sortilegio poético al inicio de cada estrofa. Dicha palabra, calificada explícitamente de «nombre de hada» y de «palabra mágica», parece ser la clave de la armonía fónica evidente en el poema, y agavilla en torno a sí un verdadero "paradigma" fonotemático, que incluye tanto términos asonantes con su vocalismo *(lluvia, música, cautiva),* como aliteraciones iniciales *(marina, música, magia).* Más que el silabograma completo de la palabra, los versos nos ofrecen sobre todo una armonización fónica más vaga que produce esa impresión de revoloteo fónico en torno al nombre.

MÁLIBU

Málibu,
O**la**s con ll**uvia**.
Aires de **mú**si**ca**.

Málibu.
Ag**ua** c**autiva**.
Gr**u**ta **mari**na.

Málibu.
Nombre de hada.
Fuerza encantada.

Málibu.
Viento que u**lu**la.
Bosque de **bru**jas.

Málibu.
Una p**al**a**b**ra,
Y en ella, **ma**gia.

L. CERNUDA, «Málibu», *Desolación de la Quimera.*

B) HOMOTELEUTON Y RIMA

Las mayoría de las rimas son también homoteleutos, ya que son «inorgánicas» en el sentido de Lausberg: no se producen por la igualdad parcial de las palabras en segmentos morfemáticos finales, sino que por lo general se trata de coincidencias fónicas totales entre dos palabras a partir de la vocal de su sílaba tónica en el caso de las rimas consonantes, y coincidencias fónicas parciales (sólo vocálicas) en el caso de las rimas asonantes. A pesar de esta inorganicidad, la rima vehicula habitualmente efectos de sentido, a menudo más complejos de lo usualmente admitido en los análisis **(nota 105)**.

Aquí nos vamos a ocupar, para ser fieles a nuestro propósito de dotar a los ejemplos de un «aire» anagramático saussuriano aun a los ejemplos isogramáticos, de las rimas uno de cuyos términos, o incluso los dos, son nombres propios, sin duda las más complicadas debido a la notable inorganicidad de esa clase léxica.

> Por favor, no me compares;
> poetas esos **Narcisos**
> que hacen juegos malabares»
> Poetas, no, ¡poet**isos**!
>
> UNAMUNO, *Cancionero* n° 150.

> Esp**aña**:
> fina tela de ar**aña**,
> guad**aña** y musar**aña**,
> br**aña**, entr**aña**, cuc**aña**,
> s**aña**, pipirig**aña**,
> y todo lo que suena y que consuena
> contigo: Esp**aña**, Esp**aña**.
>
> RAFAEL ALBERTI, «Picasso» en A *la pintura.*

> ¿Habrá sentido que no estaba **solo**
> Y que el arcano, el increíble **Apolo**
> Le había revelado un **arquetipo**,

Un ávido cristal que apresaría
Cuanto la noche cierra o abre el día:
Dédalo, laberinto, enigma, **Edipo**? **(nota 106)**

J.L. BORGES, «Un poeta del siglo XIII» de *El otro, el mismo.*

Para siempre cerraste alguna puerta
Y hay un espejo que te aguarda en **vano**;
La encrucijada te parece abierta
Y la vigila, cuadrifronte, **Jano (nota 107)**.

J.L. BORGES, «Límites» de *El otro, el mismo.*

El cabalista que ofició de numen
A la vasta criatura apodó **Golem**;
Estas verdades las refiere **Scholem**
En un docto lugar de su volumen.

J.L. BORGES, «El Goleen», de *El otro, el mismo.*

Casi no soy, pero mis versos **ritman**
La vida y su esplendor. Yo fui **Walt Whitman**.

J.L. BORGES, «Camden, 1892», de *El otro, el mismo*

Así de manera **fiel**
Conté la historia hasta el **fin**;

Es la historia de **Caín**
que sigue matando a **Abel**.

J.L. BORGES, «Milonga de dos hermanos», de *Para las seis cuerdas* **(nota 108)**

Es claro que los homoteleutos pueden darse en prosa y también en verso en posiciones distintas a las de la rima. En este último caso producen rimas internas y, más raramente, rimas en eco. Por ejemplo, en estos versos de Otero:

Una bomb**illa** amar**illa** ilum**ina** la dostoievskiana coc**ina**

B. DE OTERO, *EiR (HMLG),* «El obús de 1937»

tú, trotamundos, poeta maldito de la burgues**ía**, de la poli**cía** y simplemente de la **CIA**

B. DE OTERO, *EiR (HMLG),* «Me complace más que el mar»

Ofrecemos a continuación todo un soneto cuya inspiración fónica y temática, al menos en los cuartetos, parece partir de un nombre propio y de una rima interna (en este caso también rima en eco) privilegiada. Se trata de uno de los últimos poemas escritos por Antonio Machado, ya camino del exilio, y dirigido a Guiomar.

De **mar** a **mar**, entre los dos la guerra,
más honda que la **mar**. En mi parterre

miro a la **mar**, que el horizonte cierra.
Tú, asomada, **Guiomar**, a un finisterre
miras hacia otro **mar**, la **mar** de España
que Camoens cantara, tenebrosa.
Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
A mi duele tu recuerdo, d**ios**a.
La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama
y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

El recurso es muy evidente, con seis ocurrencias de *mar* en torno al nombre amado. En este caso, la connotación semiótica, que es anterior, induce el tema central de la composición: la separación física de los amantes es atenuada por la común experiencia de ver el mar frente a ellos. Dos mares distintos en realidad, con la España en guerra de por medio, y por lo tanto pobre consuelo, pero consuelo que al principio del poema se sostiene muy cratilianamente porque una parte de Guiomar está en el mar que el poeta contempla **(nota 109)**.

2.1.2. La paretimologización

Para la retórica antigua, el políptote consistía en la repetición de una palabra en sus diferentes modificaciones flexivas, con exclusión de la flexión verbal (en cuyo caso se llama *derivatio)* **(nota 110)**. Se trata pues en primer lugar de modificaciones casuales, aunque también de género y número. La pérdida de las desinencias casuales en las lenguas romances desdibuja la figura, y por eso los ejemplos que proponemos de políptote se acercan de hecho a lo que era consideradofigura *etymologica,* es decir, la repetición del radical de la palabra (como en «vivir su propia vida» o «cuando marzo mayea, mayo marcea»). Se trata por tanto no de políptotes en sentido estricto, es decir, flexivos, sino de políptotes *por derivación.* Este corrimiento nos obliga a modificar también nuestra forma de entender la propia figura etimológica, que reservaremos para aquellos casos de vinculación genética desfigurada en parte por la evolución fonética. Es decir, casos de borrosidad en el parentesco fónico, que a veces ha quedado reducido a leve aliteración o asonancia, y pérdida del parentesco semántico, que ya no se siente como tal desde un punto de vista sincrónico, aunque es rasteable en la evolución diacrónica de la lengua.

C) FIGURA ETIMOLÓGICA

No es difícil encontrar figuras etimológicas en la poesía machadiana, en distintos grados de explicitud del parentesco entre las palabras, desde casos cercanos al políptote a verdaderas revelaciones para el lector de una afinidad insospechada:

> para el pájaro **azorado**
> para el sanguinario **azor**.
>
> A. MACHADO, *SGOP,* XVIII.

> Amor es calle entera,
> con **celos, celosías**,
> canciones a las puertas
>
> A. MACHADO, «Recuerdos del sueño, fiebre y duermevela» en *AM*

> si en su cielo la nube **cenicienta**
> se **incendió** de **centellas** amarillas.
>
> A. MACHADO, «¿Empañé tu memoria?», en *NC*

> ¿Acaso os **asombra** mi **sombra** embozada
> de espada tendida y toca plumada?...
>
> A. MACHADO, *SGOP,* LII.

Mucho más abundantes incluso son las figuras etimológicas en los versos de poetas como Miguel de Unamuno y Jorge Guillén. Como en Machado, los grados de evidencia de la figura varían, y alcanzan a veces una gran complicación fónica-semántica, un carácter criptográfico cercano a ciertas formas de anagramatismo saussuriano.

Una forma absolutamente evidente, casi pedagógica, cuya recta comprensión el autor garantiza al adjuntar la «fórmula» etimológica que le da origen, el verdadero *mot-thème* histórico-lingüístico, es este ejemplo unamuniano:

> El viejo maestro la **regla** - no la usaba para dar
> la línea sino la mano - del niño para cardar.
> A **reglazos corregía** - lo que no supo **arreglar**,
> la **corrección desarreglo** - y la **regla irregular**.
> **Regla** es la cruz redentora, martillo lo han hecho ya;
> a cruzazos martillazos - nos quieren crucificar
>
> regla - reg-ula
> ad-reg-ulare
> cor-rec-tio
>
> UNAMUNO, *Cancionero,* n° 92.

Otros poemas de Unamuno son igualmente explícitos en este sentido. Se trata de nuevo de verdaderos ejercicios gramáti-

co-poéticos semejantes a aquellos que veía Saussure en la poesía védica antigua, y que estaban íntimamente asociados con los ejercicios fónico-poéticos propios del anagrama. Solo que los vedas practicaban una declinación del nombre del Dios en su paradigma sincrónico, y Unamuno opera primero un «escarce etimológico» para luego emplear con propiedad el nombre y todo su paradigma flexivo y derivativo. En este caso, la palabra-tema es portuguesa, *y su explicatio* hace de ella una palabra-maleta:

> *SOIDADE + SAUDE = SAUDADE*
> ESCARCE ETIMOLÓGICO
>
> Soledad: *soidade*
> salud: *saude...*
> Soledad y salud hacen *saudade,*
> salud de soledades,
> soledad de saludos y saludes,
> salud de santa, soledad que salva,
> soledad de salud, recreación
> es soledad de soledades, alba
> de la salud eterna, la salvación,
> Salvador, saludador en soledades.
>
> *Cancionero,* n° 296.

Algunas reflexiones gramático-poéticas son más breves, pero ponen siempre de manifiesto bien un insospechado parentesco entre palabras, o bien un efecto de sentido extraño, revelador, en la aproximación de dos palabras evidentemente emparentadas, pero desconectadas habitualmente al atañer a campos semánticos muy distintos:

¡Qué **déb**iles los que **deb**en!
el **deb**er, **deb**ilidad;
el Mundo quiere a los **háb**iles;
el **hab**er da **hab**ilidad.

Cancionero, n° 197.

El en**tierro** en el des**tierro**
¿quién lo sabe?;
el des**tierro** en el en**tierro**
es lo grave.

Cancionero, n° 149.

Más sutiles en general nos parecen las figuras etimológicas de Jorge Guillén, y más anejas en muchos casos al anagrama, en el sentido de dar la impresión de proceder de una pulsión no consciente y de acercarse más al polo poético que al metalingüístico. En todo caso, también aquí encontramos distintos grados de implicitud del recurso:

Viento, viento, viento, viento:
Tú me **inventas**, yo te **invento**.
(...)
Viento en este pensamiento:
Tú me **inventas**, yo te **invento**.

JORGE GUILLÉN, «El viento, el viento» de *Clamor.*

La etimología es irreprochable. *inventar* deriva de INVENIRE, «encontrar», un compuesto de VENIRE cuyo participio pasado es VENTUM, mientras *viento* procede de VENTUS, que es para el latino «lo que viene». No sólo *viento* se beneficia y se enriquece de la aproximación etimológica con *inventar,* sino que el verbo refuerza en ese contexto su sentido originario de hallazgo. La simplicidad del siguiente caso tiene doble fondo:

Poeta. Digo **«coplero».**
Poesía. Digo **«coplas».**
¡Cópulas! Es lo que quiero,
Inspiración, si tu soplas,
con el mundo verdadero.

JORGE GUILLÉN, «J.G. (1893-19??)», en *Homenaje.*

Además de la exacta etimología de *copla,* síncopa de *cópula,* hay una más, algo más críptica por no ser sólo paráfrasis del

significante que deja a la vista su trama fónica común, sino «traducción» del cultismo a un registro más popular: *inspiración* es, en buena etimología, ese soplar dentro el aire o las palabras que lleva el aire, comunicación verbal de un espíritu con otro; Y así como *coplas* encontraba su etimología (verdadera, científica) en las *cópulas* reclamadas por el poeta, vía esa restitución epentética, simétricamente la *inspiración* culta encuentra su explicación paretimológica en ese *soplar* que, separado el prefijo *in-*, hace pleno el radical *sp-*.

La reflexión en torno a esta «inspiración» sobre la que se opera la paráfrasis fónico-semántica de los versos es muy recurrente en la poesía de Guillén. Un desarrollo más explícito y más denso de este mismo cruce de isotopías anudadas en torno a la polisemia de *inspiración y* de *soplo* son estos otros versos del propio Guillén:

> **Aire** que yo **respiro** ya es un **soplo**:
> **Inspiración, espiración,** el **alma,**
> **Psique**, si no **deidad alado genio**,
> **Transparencia** en la luz del **aire-espíritu**
> **Aire** y luz me proponen, me regalan
> Vida difícil en difícil mundo.
> Yo acepto, sí. **Respiro** con vosotros.
>
> *Otros poemas,* «Aire nuestro»

Por un lado, el topos «aéreo» que reúne además de *aire, soplo y alado* los términos *respirar, inspiración, espiración,* engarzados en *unafigura etymologica.* Y luego, el topos «espiritual», que forman no sólo *alma, psique, deidad y genio,* sino también el mismo *espíritu,* que se sitúa como pivote de la doble isotopía, integrándose en cuanto a su significante en la figura etimológica de lo aéreo *(es**pír**itu: re**spir**ar, in**spir**ar, e**spir**ar)* y en cuanto a su significado sincrónico más habitual **(nota 111)** en la isotopía de esa «otra cosa» invisible e incorpórea. Tanto es así que una sensible *diáfora* se ha venido preparando entre el *respiro* del primer verso, un respirar «aéreo», casi en etimología popular, «in-genuo»: «sin genio», y el del último, un respirar que sabe más de sí mismo, un «respirar con vosotros» que es ya un *conspirar* penetrado por el espíritu.

Otra etimología de Guillén, al estilo de la de «inspiración» y «soplo», es la que sigue entre *infante,* título del poema, y *sin vocablos,* aunque complicada por un juego anagramático que se descubre como más verdadero, más justificador, que la etimología histórica:

EL INFANTE *(Cántico)*

(...)

Es el **infante**. No, no necesita

Vocablos, los **vocablos de después**,

para expresar ahora su **inf**inita
Beatitud. Hay gloria en ser. Él es.

Infante es el que no habla, pero a su modo es capaz de expresar «su *infinita* beatitud», no por cierto mediante «los vocablos de después», sino precisamente con «los vocablos de *antes»,* sugeridos criptogramáticamente por antífrasis. El *infante* habla «el infinito de antes» del sentido y del lenguaje.

Otra puesta en duda de la corriente etimología del *mot-thème* del poema enunciado en su mismo título nos la ofrecen los versos finales de «Átomo» *(Otros poemas):*

Alumbrándome a mí, Eslabon diminuto
De **universo** que **envuelve**,
Átomo nada más,
que se desdobla.

«Universo que envuelve» es rigurosa etimología que sólo se permite sustituir el *verter* (VERTERE, «girar», «dar la vuelta») de *universo* por el más común *volver, y* mantiene todavía la asociación fónica cuasi anagramática entre los términos *(**univ**erso, **envu**el**ve**).* En cambio el *átomo,* que es en buena etimología lo «indivisible» de tan pequeño, disminuido incluso por el «nada más», sufre una *correctio* en el pie quebrado colgante: «que se desdobla». En este caso la paretimologización por antífrasis no repite la materia significante, se desliga

de ella, pero propicia la vuelta inquisitiva sobre el étimo *átomo, su* repetición precisamente desdoblada: a-tomos.

Con el **verso**
Debo labrar mi insípido **universo**.

A otros les queda el **universo**;
a mi penumbra, el hábito del **verso** (nota 112)

J.L. BORGES, «El ciego» de *La rosa profunda* y «On his blindness», en *Los conjurados.*

Somos: **recuerdos dos veces cuerdos.**

C.E. DE ORY, «Mínimas» en *Metanoia.*

y sucedió que **abril abrió** sus **árbol**es (nota 113)

B. DE OTERO, «Españahogándose», de *QTE.*

Tú, y tú, y yo, nos **turnaremos**
en **tornos** de cristal, ante la muerte

B. DE OTERO, *PPP.*

Puesto que tú me tiendes una **mano cortada**
y debo corresponder con mi guante, ante todo
te diré: Yo sé mucho de **desmanes**. No es nada...
Deja que Dios te astille las ansias hasta el codo.

B. DE OTERO, «15 de diciembre de 1950», en *Ancia*

Todos los **pasos** tiene la forma del **pasado**

L.E. CIRLOT, *Elegía sumeria.*

Como vemos en los ejemplos, se trata de figuras plenamente orgánicas en el sentido de Lausberg: la semejanza fónica, aunque parcial, está refrendada todavía por una semejanza morfológica y semántica, bien en sincronía, bien en buena etimología *savante. No* obstante, la figura etimológica se encuentra justo en el umbral, en el límite de la «inorganicidad» que caracterizará a la paronomasia, a la etimología poética, al homoteleuton y a la rima. Y, como hemos visto en algunos casos de Guillén, atravesando ese umbral en algunas ocasiones.

D) PARONOMASIA

Desde nuestro punto de vista no hay ninguna diferencia «sustancial» entre el sentimiento de asociación fónica y semántica que procura la proximidad de *facilidad* y de *felicidad* en unos versos de Jorge Guillén que veremos inmediatamente, y el de las *coplas y* las *cópulas* que reúne el mismo poeta y vimos arriba, aunque precisamente el carácter no ligado de la primera asociación hace de ella un procedimiento de *evidencia* etimológica más poderoso en el acto de la lectura poética. Lo cual no es indiferente para el anagrama saussuriano, sino la

vía de la asunción de uno de sus posibles valores textuales: el metalingüístico.

> **Facilidad, felicidad** sin tacha.
>
> JORGE GUILLÉN «Paso a la aurora», de *Cántico.*
>
> de mi niñez, **húmeda** de lluvia
> y **ahumada** de curas.
>
> B. DE OTERO, «Bilbao», en *EiR (HMLG).*
>
> Mientras los campos **áridos ardían**
>
> B. DE OTERO, «Vieja historia» en *EiR (HMLG).*
>
> Morir, soñar. ..Un **desvane**cimiento
> verdadero **desvae** el alma: **acoso**
> –no sé, **acaso**– de un ser tan misterioso
> como este hombre que soy yo y siento **(nota 114)**.
>
> A toda luz, el cielo se derrumba,
> **arria**do de **raíz**, sobre la tumba
> donde mi alma vive **sepultada**
> **Tramo a tramo**, tremando, se deshace el cerco de lo eterno.
>
> B. DE OTERO, *Ancia(RC)* «Postrer ruido».
>
> Hay más alba, más alba en **tanta lluvia**.
> Unánime fragor de creación: **diluvia**.
> ¡Agua de inmensidad! **(nota 115)**

(...)
¡Qué terroso el olor, qué **humedad** tan **humana**! **(nota 116)**

JORGE GUILLÉN, «Paso a la aurora», de *Cántico.*

Un dolor siempre injusto,
Aplicado con saña
–Absurda **saña** y **seña** del azar–
A destruir el **ser** y su **entresijo**
De afirmación divina **(nota 117)**.

JORGE GUILLÉN, «Dolor tras dolor», de *Clamor*

Despierto y como no estás,
No me sabe el mundo a mundo:
Nunca a solas hay compás.
*
Desierto de tanta pena:
Mi vivir es como el aire
Que se ve si mueve arena.

JORGE GUILLÉN, «Tréboles», de *Clamor.*

He aquí
mis libros: cuánto tiempo **impreso**,
prisionero entre líneas
(...)

llaman**do al arma**, desalman**do el cuerpo**
a golpes de pasión o de conciencia

B. DE OTERO, «Impreso prisionero», en *QTE.*

Un hombre. ¿**Solo**» Con su yo **soluble**
en ti, en ti, y en ti **(nota 118)**

B. DE OTERO, «Yotro», en EC.

2.2.3. El nombre propio críptico

E) ANAGRAMA TRADICIONAL

El anagrama tradicional, que busca el ocultamiento de un nombre propio en la permutación de sus letras o que quiere descubrir en ella el sentido más verdadero de dicho nombre, no es un artificio común en la poesía contemporánea, mientras que fue muy habitual en la literatura europea occidental culta durante el Renacimiento y el Barroco, como ya avanzamos **(nota 119)**. Los ejemplos son numerosísimos en nuestros Siglos de Oro. Bástenos recordar estos versos del poeta Polo de Medina:

...voy buscando
un nombre dulce y blando
que con el tuyo frise
como el de *Inés* frisa el de *Nise,*

con *Isabel, Belisa.*
con *Francisca, Fenisa...*

O estos otros de Juan de Salinas en sus *Poesías humanas,* que surten anagramas y teorizan sobre la propia figura:

Anagrama de ***Luïsa***
es *ilusa,* y no la infama,
supuesto que el anagrama
no es definición precisa;
ya con el sujeto frisa,
ya es compuesto, ya neutral;
neutros son *perla y peral,*
ramo, amor, burla y albur,
conforman *hurta y tahur,*
implican *malsín sin mal.*

Baltasar Gracián cita en *su Agudeza y arte de ingenio* una alabanza en parte anagramática (una sola metátesis: ***García/gracia)*** y en parte remotivadora ***(Loa y sa)*** de Góngora a García de Loaysa, arzobispo de Toledo:

García, gracia es tu nombre
Sin que una letra le falte,
Y **loa** el preciso esmalte
De tu felice renombre.

La **y** griega es conjunción,
Y el **sa** significa sabe:
Mas como todo en ti cabe,
Es nombre y definición.

El mismo Gracián ilustra con un juego verbal afín al gongorino la agudeza ejemplar, «pasto del alma» y «alimento del espíritu», Se trata de una redondilla donde se combina la segmentación «inorgánica» pero remotivadora y la dis-linealidad de los segmentos:

En un medio está mi amor,
Y-sabe-él
Que si en medio está el **sab**or,
En los extremos la **l-el**.

Y lo explica diciendo que «fúndase en el nombre de Isabel, que, dividido, la primera sílaba, que es ***I,*** y la última, *el,* dicen ***I**el,* y en medio queda el *sabe»* **(nota 120)**, lo cual recuerda en cierto modo el *maniquí* anagramático saussuriano, aunque a la inversa: el criptograma *Isabel* no extiende sus mallas fónicas conservando como puntos de anclaje sus extremos, sino que se comprime léxicamente en su propio maniquí: *hiel.* Ahora bien, dicha compresión no es tal: no es hiel, sino *sabe a hiel* la glosa anagramática de *Isabel.* La jerarquía topológica, que concede mayor sapiencia a los extremos, es nega-

da por un muy del gusto barroco *horror vacui:* no hay nada in-significante en la paráfrasis fónica, no hay forma y fondo contrastivo: todo es forma, a diferencia de lo sostenido por Saussure. Sin embargo, y a pesar de la explicitud del juego verbal, hay que resaltar dos notas de complejidad, que hacen a Gracián calificarlo de «tan ingenioso cuan poco entendido». Por un lado, la ruptura de la «consecutividad» de los elementos fónicos, que es escrupulosamente respetada en el ejemplo gongorino *(Loaysa=Loa y sa), y* por otro lado, la licencia gráfica, que hace de la fusión de los extremos un juego sólo homofónico *(l-el, hiel),* mientras «en el centro» se promueve la polisemia de *saber* (el saber y el sabor). No quedan aquí las agudezas anagramáticas del autor: señalaremos el calambur *(y sabe él)* que es la solución del anagrama, el solapamiento de los segmentos *sabe y el,* que comparten un sonido al modo de muchos difonos saussurrianos y el emparejamiento de las rimas *amor/sabor e Isabel/hiel,* como expresando el «conceptuoso reparo»: el sabroso amor es sabor de hiel llamándose Isabel la amada (y ella lo sabe).

Recuerda también Gración estos versos del Guarino en tradución de Cristóbal Suárez de Figueroa, notando que «cuando el reparo es con dificultad y contradicción entre el nombre y alguna de las circunstancias o efectos del sujeto, incluye más valentía de agudeza»:

Amarilis cruel, que aun con el nombre,
Amar, ¡ay triste!, **amarga**mente enseñas.

Más aún que Isabel, que prometía gracias a la primera rima el sabor de amor, Amarilis dice a las claras *amar,* pero esconde su étimo verdadero: que *amarga. Y* esa voluntad de ocultamiento también mutila y deja como apéndice sin sentido la parte final de su nombre, que, reconstruida, abunda en su condición acerba: *Amar(ga b)ilis* es el nombre que se contrae en esa doble añagaza de *Amarilis.* Hemos perseguido la historia de ese nombre, y hemos descubierto que es antigua la amargura que causa Amarilis: así se llamaba la amada de quien se queja el cabrero en el *Idilio* III de Teócrito, y también dio nombre a la pastora esquiva de la *Bucólica* primera de Virgilio **(nota 121)**. Casi tan antiguo es el testimonio de la asociación en latín entre *amar y amargo:* la *Rhetorica ad Herennium* recoge la homonimia «nam aman iucundum sit, si curetur ne quid insit aman»: «ser amado es hermoso, si se procura que no haya en ello algo amargo» **(nota 122)**. En nuestra lengua al menos la asociación paronomásica más inmediata de Amarilis (junto a la de *amar)* es sin duda *amarillo,* que demuestra ser etimológicamente exacta y coincidente con la etimología poética: *amarillo* procede del latín hispánico AMARELLUS (pálido, amarillento), diminutivo del latín AMARUS, «amargo»: la *bilis* que *amarga* por dentro da nombre al

color que es el síntoma externo, como Amarilis y su nombre guardan en su interior no visible la amargura que atesoran **(nota 123)**.

A pesar de la decadencia del anagrama tradicional en la poesía contemporánea es posible señalar ejemplos modernos de la figura, no buscados de forma consciente por el poeta. Sirvan estos versos machadianos, donde el anagrama, si bien no se referiere a un nombre propio personal, sí que atañe a un étimo clave del autor:

> **Galería**s del alma... ¡El alma niña!
> Su clara voz risueña;
> y la pequeña historia,
> y la **alegría** de la vida nueva...
>
> A. MACHADO, *SGOP,* LXXXVII.

El efecto anagramático está reforzado por el hecho de que las dos palabras están en rima interna y presentan la misma serie vocálica, es decir, asonantan completamente, en lo que Saussure llamaría anafonía vocálica: ***galería/alegría.***

Hay que recordar la centralidad de las *galerías* en el universo poético del Machado simbolista, que dieron nombre precisamente al ciclo de poemas principal que añadió en la edición de 1907 a las *Soledades* de 1903, ciclo al que pertenece pre-

cisamente este poema. No es que las galerías machadianas sean invariablemente «alegres». De hecho, la primera irrupción de una galería en un poema suyo, datable hacia 1901 («Del camino») es sombría y siniestra: «Siempre que sale el alma de la obscura! galería de sueño y de congoja». No obstante, en los poemas posteriores las galerías del sueño si no son alegres, sí al menos mueven a una dulce melancolía, al recuerdo de alegrías pasadas: «parai tener algunas alegrías. .. lejos,! y poder dulcemente recordarlas» (LXXIV). Los poemas LXIII y LXIV, publicados originalmente como uno solo, asocian la llamada de «la buena voz, la voz querida» del sueño, a la que el poeta sigue de grado, a la *galería* («Contigo siempre... Y avancé en mi sueño! por una larga, escueta galería,! sintiendo el roce de la veste pura) y el palpitar suave de la mano amiga»), mientras que la llamada del «demonio de mi sueño» que arrastra al poeta por la fuerza a seguirle, le conduce por la *cripta,* «la honda cripta del alma». La presencia de la palabra *alegríais* en el ciclo de las *Galerías* se completa en los poemas LXV, LXXIV y LXXXV.

Un poema muy posterior a éstos que nos ocupan, publicados en los primeros años del siglo, ratifica la asociación anagramática de ambos términos. Se titula «Otro clima» (CLXXVI), pertenece *a De un cancionero apócrifo,* y fue publicado en la

tercera edición de las *Poesías completas,* en 1933. Dice así su primera estrofa:

> ¡Oh cámaras del tiempo y **galerías**
> del alma, tan desnudas!,
> dijo el poeta. De los claros días
> pasan las sombras mudas.
> Se apaga el canto de las viejas horas
> cual rezo de **alegrías enclaustradas**;

Es bastante evidente que las *galerías* del primer verso alcanzan una suerte de paráfrasis a la vez fónica y semántica en las *alegrías enclaustradas* que cierran la estrofa: una definición que es paronímica (por el anagrama y la completa asonancia *galerías-alegrías)* y sinonímica (por la equivalencia semántica de *galería y claustro),* y en virtud de la cual la «inorganicidad» de la primera parece suavizada por la organicidad de la segunda. La persistencia de la asociación demuestra quizá el carácter *inventivo* de ciertos étimos machadianos: se trata sin duda de aquellos cuyo índice de frecuencia en los versos ha sido ya señalado (es el caso, además de *galería,* de *camino, campo, fuente, ocaso,* entre otros), pero cuyo papel en la génesis de los poemas en calidad de núcleos léxicos desde los que irradia por vía de su poder evocador toda una serie de imágenes, ha sido desatendido. Es significativo a este

propósito la presencia literal de dichos nombres en los títulos elegidos por Machado, muy al modo saussuriano: *Galerías, Del camino, Campos de Castilla.*

Menos logrados en lo que hace al perfecto acoplamiento de las letras del *programa* y de su *ana-grama* son los anagramas en versos de Pedro Salinas *(de**snu**da V**enus** cierta),* de C.E. de Ory *(**Ter**sit**e**s bello y **triste**) o de* G. Fuertes *(**Cristo** **crist**al purísimo).* Igualmente imperfecto es el siguiente ejemplo machadiano:

SUEÑO INFANTIL

Todos los rosales
daban sus **arom**a**s**,
todos los **amor**e**s**
amor entreabría.

A. MACHADO, *SGOP,* LXV.

El poema pertenece al ciclo de las *Galerías, y* alude a ellas por vía criptogramática a través de la mención *a alegrías* que ya veíamos arriba en otros casos (la primera y la quinta estrofa dicen «noche de mis sueños, noche de *alegría»).* El anagrama pre-saussuriano imperfecto ***arom**as/**amor**e**s*** está reforzado por la posición idéntica de los dos términos, al final de sus versos respectivos, que son consecutivos (es decir,

formando epífora), pero a la vez debilitada, porque el isocolon sintáctico asocia *amores* con *rosales.* No obstante, esta asociación tiene precisamente como efecto hacer plausible semánticamente el anagrama: los amores son aromáticos por vía de esos rosales, de manera que podemos casi parafrasearlos como «aromas de rosales» y predicar de ellos que *se entreabren.* Por otra parte, el *amor* que por diáfora o *distinctio* entreabre los *amor-es,* los está entreabriendo literalmente, promoviendo un «análisis gramático-poético», como decía Saussure a propósito de la declinación del nombre del dios en la poesía védica, que invita a ese «análisis fónico-poético» propiamente anagramático que lleva a asociar en una pseudo-etimología muy verdadera los amores y los aromas.

La imagen, inducida por vía anagramática, no es exclusiva de Machado. Dice también Guillén:

> ¿Todo es igual? No, todo es diferente.
> El **amor** siempre alumbra algún paisaje,
> Y su **idioma** y su **aroma**, primavera
> Ya a orillas del más íntimo verano,
> Penumbra en la reserva más recóndita
> De los **amantes**, siempre lejanísimos.
>
> «Ariadna en Naxos», en *Otros poemas.*

Y otra vez en Guillén descubrimos la *levis inmutatio* de una palabra que surte su propia rima y que posee innegable vocación paretimologizadora:

> Está lloviendo aún de los **llovidos**
> Castaños, y la gota de la hierba
> Compone un globo terso que conserva
> La oculta libertad de los **olvidos**.
>
> JORGE GUILLÉN, «Vuelta a empezar» en *Cántico.*

Cercano a éste recordamos otros ejemplos machadianos, perfectamente clasificables también como paronomasia, aunque producto de una o varias metátesis que los acercan al anagrama tradicional:

> Y por **olvi**d**o**,
> viejo **olivo**
> ¡Cuántas veces me borraste,
> tierra de **ceni**z**a**,
> estos limonares verdes
> con sombras de tus **enci**n**a**s!

Dice también Blas de Otero, forzando el recurso con mayor explicitud que Machado, casi hasta extremos caligramáticos y más metalingüísticos que poéticos:

> **Viene** la **nieve**
> cae

poco
a
copo

B. DE OTERO, EC, «Un verso rojo alrededor de la muñeca» **(nota 124)**.

esta palabra dice **laboriosa**;
esta palabra dice **labio rosa**;
(...)
esta verdad vertida en la palabra.

B. DE OTERO, *TMS,* «Esta verdad vertida»

Cuando besar una mujer desnuda
sabe a ceniza, a bajamar, **a broza**,
y el **abrazo** final es esa franja
sucia que deja, en bajamar, la ola.

B. DE OTERO, *Ancia (AFH),* «Entonces y además»

Continuando con esta línea de creciente consciencia del procedimiento puesto en juego, llegamos a la permutación de las unidades monófono-grafemáticas como técnica compositiva, que ya vimos practicada antes en Queneau y Perec entre otros **(nota 125)**. Cirlot es, de los poetas españoles contemporáneos, quien ha cultivado esta que llamó «poesía permutatoria»:

Inger	Iegrn
Ingre	Iegnr
Inerg	Iengr
Inegr	Ienrg
Inreg	Iergn
Inrge	Ierng

Igner	Irgen
Ignre	Irgne
Igren	Irneg
Igrne	Irnge
Igern	Ireng
Igenr	Iregn

(…)

J.E. CIRLOT *op. cit., Inger. Permutaciones.*

El poema, del que sólo reproducimos una quinta parte, agota todas las combinaciones posibles entre las cinco letras del nombre *Inger,* amiga del poeta a quien va dedicada la composición. Son pues en total 120 versos de perfecto acoplamiento monofonemático entre sí, que dan lugar a 119 anagramas tradicionales del nombre *Inger.* El procedimiento seguido por Cirlot se acerca bastante al prescrito por alguna de las poéticas anagramatizantes que señalamos arriba, como las de

Queneau o Perec. No obstante Cirlot, al explotar de forma sistemática todas las combinaciones posibles, se aparta un tanto de ellas, pues éstas sólo ensayaban aquéllas dotadas de sentido, bien por sí solas, bien con la ayuda de una paráfrasis explicativa.

El poema *Inger* es para Cirlot un ejemplo acabado de *poesía permutatoria,* «el gran descubrimiento de mi vida poética», según el autor, realizado hacia 1954. El principio rector de la poesía permutatoria cirlotiana consiste en que el poeta, partiendo de un texto poético propio o tomado en préstamo, realiza todas o parte de las combinaciones posibles con los elementos que lo integran: versos, palabras, letras. Según confesó Cirlot, la revelación de dicho método le llegó a partir de una lectura de la *Rima* LIII de Bécquer («Las golondrinas»), sobre el que aplicó por vez primera la explotación de sus posibilidades combinatorias **(nota 126)**.

2.2. Un nuevo rasgo tipológico: el hipogramatismo

Los ejemplos allegados, que ilustran figuras retóricas bien conocidas por la tratadística desde la Antigüedad, cercan, como decíamos, la forma propia del anagrama saussuriano, pero no parecen tocar la diferencia específica que lo caracteriza dentro del género de las figuras de dicción por adición repetitiva.

Para caracterizar la exclusividad del anagrama saussuriano hemos creído conveniente introducir un factor adicional a tener en cuenta, que podríamos definir como *la naturaleza gramatical del significante donde se cumple la repetición* en relación a la propia del modelo que imita: si ambos significantes son homogéneos, es decir, si dada una palabra como objeto de la imitación fónica, esa imitación es a su vez una única palabra, proponemos llamar a la repetición *isogramática;* en cambio, si la imitación precisa de una construcción sintáctica más compleja (sintagma o frase, verso o estrofa), lo cual conlleva necesariamente un exceso o desbordamiento del significante adicionado con respecto al repetido, la llamaremos *hipogramático,* pues la repetición ha de ser recortada como parte de una totalidad mayor.

Es decir, *isogramático* es en rigor aplicable a todas las repeticiones significantes en las que lo repetido es coextensivo con la repetición, sea de una palabra o de varias, mientras que *hipogramático* implica una disolución de lo repetido en un conjunto significante más extenso: la repetición es un hipograma del espacio «gramático» adicionado. Hemos elegido este término de *hipogramático* tanto por estar documentado en Saussure **(nota 127)** como por expresar con claridad esa relación de inclusión que implica una disparidad entre los términos. Ello lo opone netamente a *isogramático,* que es una

repetición respetuosa no de la paridad del número de unidades fonografemáticas en el detalle, sino de la categoría gramatical, morfosintáctica si se quiere (o de su ausencia: cortes agramaticales, *inorgánicos,* segunda articulación), de los términos implicados.

La aliteración, la paronomasia y el anagrama tradicional, junto al resto de figuras estrechamente emparentadas que hemos ejemplificado arriba, se acercan al anagramatismo saussuriano, pero las propiedades que le otorgan («repetición insistente», «paretimologización» y «nombre propio críptico»), con ser necesarias, no son suficientes para caracterizar tipológicamente el más genuino anagrama saussuriano. De ahí quizá la constante búsqueda terminológica de Saussure al inicio de su investigación, así como la proposición de ese feliz neologismo del *paramimo.*

Las tres figuras de dicción citadas caen en la órbita del *isogramatismo,* mientras que la especificidad del anagrama es precisamente su carácter *hipogramático,* la asimetría categoria) entre los términos en los que se opera la repetición, y de ahí sin duda su valor para-gramatical y constructivo de la textualidad. Tal y como lo entendemos, el hipogramatismo tiene como consecuencia directa una lectura que se añade a la normal lineal vulnerando esta linealidad (la *consecutividad,*

decía Saussure en los *Cahiers d'Anagrammes),* aunque no necesariamente el orden de los segmentos fónicos que forman la palabra a imitar, que pueden aparecer disjuntos pero ordenados en el enunciado, y en ningún caso el orden estricto de los monófonos que forman el difono, unidad irreductible de cualquier anagramatismo.

El hipogramatismo podrá extenderse desde unas pocas palabras implicadas en la repetición, a una porción de texto más extensa, circunstancia que le permitió distinguir a Saussure, respectivamente, el *anagrama* del *paragrama,* aunque los límites eran borrosos. Es de sentido común proponer que, ya que en este anagrama no paragramatical la concentración de los segmentos hipogramáticos es mayor, no hay espacio material para su refuerzo con la reiteración de esos segmentos, mientras que en el paragrama la mayor dispersión no sólo permite, sino hasta exige que haya un efecto de eco y de reverberación de los segmentos hipogramáticos.

Por tanto, si antes decíamos que la adición repetitiva era el nexo de unión del anagrama saussuriano con otras figuras de dicción tradicionales, ahora constatamos que su especificidad radica en este hipogramatismo, que no comparte con ninguna de ellas. Y es este rasgo el que confiere a la figura anagramática toda su dimensión textual, y el que permite

abordarlo no sólo como un recurso del *ornatus,* como una configuración del material verbal en la *elocutio,* sino como una estrategia textual que hunde su figuralidad en la propia *inventio.*

El criterio que hemos propuesto, decisivo para situar la figura saussuriana en el marco retórico, no es ajeno, como se verá a continuación, a la tradición retórica, aunque permaneció implícito y diluido en ámbitos que no eran el que nos interesa, que es el de la imitación de una palabra.

Nuestra aportación consiste en hacer explícito y distintivo lo que en la tradición no llegó a serlo, así como en sistematizar su generalidad.

En efecto, los términos *isogramático e hipogramático* nos parecen pertinentes porque definen un criterio retórico susceptible de aplicación a los distintos niveles de descripción lingüística: el primero englobaría los casos en que modelo y copia son homogéneos (morfema imita a morfema en el homeoptoton, lexema imita a lexema en el políptoton, palabra imita a palabra en las insistencias (o en el anagrama tradicional), frase imita a frase en la cita sea literal o paródica), mientras que el segundo alude a una *propuesta de equivalencia* entre términos heterogéneos, consecuentemente más ardua, más borrosa que la isogramática (versos imitan a un nombre en el

anagrama saussuriano, sintagmas o frases imitan a una palabra en la etimología antigua, en la paráfrasis, textos imitan a otros textos más breves en la glosa, en la exégesis, en la misma labor critica **(nota 128)**). Es esta imitación *despareja* del nombre por el texto la que da al anagrama saussuriano su particular fisonomía.

La retórica clásica omitió siempre este rasgo del hipogramatismo léxico, que implica una operación asimétrica, un relajamiento con lo normativo mayor incluso que esos casos de isogramatismo ya de por sí complicados de formalizar, aquellos que Lausberg llama *inorgánicos* dentro de la «igualdad relajada» oponiéndolos a los *orgánicos:* un pseudomorfema que imita a un pseudomorfema como en el homoteleuton (devenido marca de poeticidad en la rima), un pseudolexema que imita a pseudolexema como en la paronomasia o en la etimología popular; es decir, aquellos que equiparan unidades homogéneas pero las seccionan de la totalidad abriendo costuras que no autoriza la gramática sincrónica ni aun la histórica, promoviendo efectos de sentido no previstos por los paradigmas de la lengua de que se trate.

En el caso del hipogramatismo, la asimetría extraña a la norma aparece agudizada por la heterogeneidad de aquello que se compara para establecer la repetición (una palabra y unos

versos, en el caso del anagrama «paramimético» de Saussure); heterogeneidad que se produce a expensas de dos circunstancias estrechamente vinculadas a otras figuras de dicción, pero puestas al servicio de la construcción anagramática de un nombre, lo que justifica plenamente la apuesta terminológica de Saussure (el *paramimo);* a saber:

– Por un lado, la ruptura de la consecutividad de los elementos fónicos de la cadena, su carácter discontinuo (que también se da en otras figuras fónicas, como la aliteración y la rima) *pero con vistas a la construcción de un nombre.*

– Por otro lado, el hecho de que esa ruptura no afecta al mensaje literal y lineal, sino que es en rigor una articulación suplementaria del material fónico que posibilita una doble lectura, la inscripción de un significante sobre otro **(nota 129)**, precisamente el significante de ese nombre anagramatizado.

Pero, como señalábamos, la extrañeza de los *paramimos* para la retórica es relativa: cada una de esas «extravagancias» (re-articulación no lineal del material fónico y superposición de funciones en un mismo punto), tenía expresión retórica, bien que de forma aislada:

1) en cuanto a la ruptura de la linealidad fónica, la misma retórica clásica conocía, a medio camino entre el anagrama «tra-

dicional», que supone la permutación de los elementos monófono-grafemáticos de una palabra y el hipérbaton, epífrasis y síquisis, que suponen grados crecientes de oscuridad por la permutación del orden de las palabras en la frase, una figura un tanto peculiar, la *tmesis,* incluida entre las «figuras por orden» que incluyen también al homeoproforon, paromeon y homoteleuton y otras formas de aliteración, que comprende «todos los casos en los que dos morfemas o sintagmas que el uso gramatical une estrechamente, están separados por otros elementos intercalados», una especie de hipérbaton silábico o morfemático por intercalación. Y así Quevedo dice «la *jeri* aprenderá *gonza* siguiente». Otro ejemplo célebre de esta figura, que quiere decir «tajo», atañe precisamente a la fragmentación de un nombre propio, el de la amada en los labios del amante agonizante, el Brandimarte del *Orlando Furioso* (XLII, 14, 1-4):

F) TMESIS

> Orlando, fa che ti raccordi
> di me ne l'orazion tue grate a Dio:
> nè men ti raccomando la mia *Fiordi...*
> ma dir non poté: –...ligi–, e qui finio.

Lausberg dice que la tmesis es el testimonio de «un estadio de la lengua en el que la composición de la lengua estaba

todavía poco establecida» y recoge un ejemplo de los *Annales* de Ennio, «saxo *cere* comminuit *brum» y* otro virgiliano: «Hyperboreo *septem* subiecta *trioni»* **(nota 130)**. La figura, nunca muy frecuente, está vigente en nuestros días con un carácter claramente marginal; baste este ejemplo de Carlos Edmundo de Ory («Tristal cristeza», en *Miserable ternura):*

> Sin duda soy un *lo* un *co* un malabárico
> desatando las sílabas lavadas en la música

La tmesis, con la interrupción prosódica que produce, se aproxima a los encabalgamientos léxicos por ruptura rítmica de una palabra, muy en la línea de la fluctuación composicional a que alude Lausberg (miserable/mente, en el famoso ejemplo de Fray Luis), y de la remotivación de los formantes, hasta la producción de dobles sentidos.

2) La posibilidad de que un mismo segmento de texto acumule dos significados en su uso discursivo era conocida por la retórica como *anfibolia* o la *anfibología,* que es el nombre de este tipo de ambigüedad ocasionada bien por el aspecto semántico de una palabra, bien por la construcción sintáctica. En el primero de los casos se habla también de *dilogía.* Ahora bien, esta figura implica la repetición *in absentia* de un significante léxico completo, bien explotando en el enunciado su polisemia -a menudo un sentido recto y el otro traslaticio (en

tal caso recibe el nombre de *silepsis* oratoria)-, bien su colusión homonímica con otro. Sirvan de ejemplo estos versos de Juan de Salinas, donde al menos tanto *decir* como *boca* están empleados dilógicamente:

G) DILOGÍA

> Vuestra dentadura poca
> dice vuestra mucha edad,
> y es la primera verdad
> que se ha visto en vuestra boca.

En cuanto a ejemplos modernos:

> Quisiera ir a China
> para **orientarme** un poco.
>
> B. DE OTERO, *EC*.

> aunque echen mi cuerpo al mar,
> o avienten mis cenizas, ahí quedo, por
> mucho que os **pese**, tendido a lo lar-
> go del papel.
>
> B. DE OTERO

En el primer caso, la dilogía pone en evidencia la etimología del verbo *orientar,* perdida en su uso habitual, desvela hacia dónde hay que orientarse para hablar con propiedad, cuál

es la orientación por antonomasia. En el segundo, el verbo *pesar,* empleado en sentido figurado en la frase hecha, se remetaforiza, recupera su sentido recto por la presión semántica de esas acciones descritas que tienen que ver con el peso de los cuerpos: echar un cuerpo al mar, aventar las cenizas, tenderse a lo largo.

Cercano al caso de la dilogía homonímica está el calambur, aunque éste se produce por la fragmentación de una palabra en dos con sentido *(consentido* y *con sentido,* por ejemplo, vienen al caso) o viceversa, y por lo general la repetición se da *in praesentia* de las dos formas, que son homofónicas pero no homográficas. No obstante, su uso en el discurso dialógico, es decir, en forma de antanaclasis, implica una *epanortosis o* matización del sentido (o una *correctio)* que acumula sobre el sentido de la segunda comparecencia de la construcción el recuerdo del primero, con el que aquél guarda una relación tropológica (de antífrasis, de ironía, de metáfora, de metonimia).

El calambur hace pertinente la reflexión no ya sólo léxica, sino fono-sintáctica, los límites de palabra en el encadenamiento sintagmático. La conciencia de la varias posibilidades de segmentación del continuum discursivo sin alteración de la «consecutividad» de los elementos fono-grafemáticos se

hace evidente en esta figura, así como el inmediato sentimiento paretimológico, la mutua elucidación de las expresiones. Ello es evidente en los versos oterianos que copiamos.

H) CALAMBUR

> la casa a **oscuras** y l**os curas** como si tal cosa
> (...)
> la Superiora no me quiere dar café con **leche**
> que **la echen** a la Superiora
> que **le echen** sopas con honda a la Superiora.
>
> B. DE OTERO, «La casa a oscuras» en *PCN (ENEUL)*

El primer calambur está reforzado por la paronomasia *casa/cosa,* que abren y cierran la frase y resuenan también anagramáticamente en *(l)**osc**ur**as**.* El segundo es doble: imperfecto en el primer caso (*leche/l[a] eche[n]),* perfeccionado en el segundo y reforzado por la anáfora y el paralelismo sintáctico *(l[a] echen/l[e] echen).* El refranero popular recurre a menudo a calambures, algunos cercanos a los que emplea Otero: *Nuestro **cura** todo **locura*** (paronomasia *cura/locura y* calambur *in absentia locura/lo cura); A la **leche** nada **le eches*** **(nota 131)**.

Hay además un evidente paragramatismo intertextual, de carácter paródico, y por lo tanto una figura de pensamiento

aliada a la figura de dicción del calambur: el título del poema es un verdadero *paragrama,* en el sentido crítico-literario **(nota 132)**, del poemario de Luis Rosales *La casa encendida.* Otero lleva la amable vida familiar del hogar de los Rosales («la casa encendida») a una transcodificación que hace de *casa* el sombrío hogar de los españoles. Las alusiones no se quedan ahí: «dos Luis está llorando seguramente lloral sin saberlo sin enterarse sin llorar siquiera/ de memoria vaya usted a saber qué le pasa Hermana (...) ahora estoy llorando yo don Luis delirando mordiendo/ las sábanas sacando los pies por la boca». En este marco alusivo y paródico, la asociación de los *curas* y la *oscuridad* es desde luego muy pertinente.

Otro ejemplo algo más complejo, que reúne tanto encabalgamiento léxico (fragmentación de la palabra por pausa versal), como calambur *in absentia* lo encontramos estos versos de Blas de Otero:

> Entendámonos. Yo os hablo
> de un árbol inclinado al **vien-**
> **to**, a la **fe-**
> **licidad** invencida de la luz.
>
> «Entendámonos», *EC*.

3) Además, la retórica clásica conocía y tenía nombre para la fragmentación silábica de una palabra y la reutilización de

dichas sílabas para componer otro mensaje: se trata de la *antístrofe,* una especie de anagrama silábico, exclusivamente fónico, que en francés recibe el nombre de *contrepèterie* y se ilustra con una conocida paremia: «femmes folles à la messe... (et molles à la fesse)». Sirvan también como ejemplo estos versos de Michel Leiris, cuyas antístrofes tienen una función pseudoetimologizadora: *Alerte de Laërte/Ophélie est folie/et faux lys;/aimela/Hamlet.* Nombres propios «ajenos» (ya universales), pero nombres dentro de los cuales el repensar mimológico descubre su justificada elección (la amenaza de Laertes, la locura y suicidio entre las flores del río de Ofelia) y hasta sus posibilidades narrativas no pulsadas (que Hamlet la ame y evite así su muerte) **(nota 133)**

I) ANTÍSTROFE

qué **látigo ver**de me heñirá bajo el mar.
A **ve**ces me acomete un **largo vértigo**

B. DE OTERO, «El claustro de las sombras», de *Ancia.*

En este caso, *látigo verde y largo vértigo* cruzan sus polífonos en una transposición que no es sólo fónica, sino con implicaciones semánticas en las que no podemos entrar, pero sólo apuntamos: la *hipálage* de «largo» aplicado a «vértigo» en lugar de a «látigo». Se diría que la violencia de esa imagen está atenuada, y hasta justificada, por esa comunidad del dí-

fono go que comparten las tres palabras, más aún cuando el «látigo» anterior se reverbera todavía más en el «vértigo» final. Es evidente la proximidad de este recurso con el anagrama saussuriano en sentido estrecho (el no paragramático), es decir, el que, por oposición a pnragrama, se aplica a los nombres anagramados en una breve porción de texto, lo cual les acerca al «anagramme graphique moderne» como decía el propio Saussure, con la particularidad de que aquí no es uno, sino dos los *mots-thémes* que se anagramatizan mutuamente, *látigo y vértigo* con el apoyo de los adjetivos *verde y largo.*

4) Vecina de la antístrofe –y hasta cierto punto identificable en el ejemplo antistrófico oteriano que acabamos de analizar *(***ver***de lá***tigo**: **vértigo**)–, de la dilogía y del calambur, se encuentra la figura llamada *palabra-maleta (portmanteau-word* en inglés, *mot-valise* en francés). Lewis Carroll acuñó el término en *Alicia a través del espejo:* su personaje Humpty Dumpty compone un poema en el que aparece la palabra *slithy,* y el autor explica a Alicia que «es como una maleta, hay dos significados empaquetados en una sola palabra: *slithy* = *lithe* y *slimy».* En nuestra lengua la han empleado mucho autores como Guillermo Cabrera Infante y Julián Ríos. La forma más usual, al menos en español, consiste en fundir en una dos palabras que comparten alguna sílaba común, sobre

todo cuando se trata de la sflaba final de una palabra y la inicial de la otra. Esa sílaba de intersección hace de bisagra de las dos hojas de la palabra-maleta.

J) PALABRA-MALETA

La novela *Larva* de Julián Ríos, ejercicio continuado -y agotador- de sutil ingenio verbal, ofrece decenas de ejemplos, que introducen más o menos variantes y licencias con respecto al modelo general: *escrivivir, experdiciones, ilustraiciones, vericuentos, babelicosas, ventrilocuazmente, Merlingüista, magnuscrito, espectráculo, hachispada, talismantra, amuletilla., aquí les querría ver yo, lectoreadores de corrida!, Déjese de solstulticias en la noche oscura de San Juan; Tras las llamaradas, encabritándose: incandescentauros!* En algunos casos la crasis afecta a tres palabras *(palabracadabraxas, sornamburlando, rapsodamusiquista),* de manera que la recuperación de algunas de ellas obliga a la ruptura de la linealidad, el salto de letras *(sonámbulo) o* los evocaciones no del todo perfectas, que exigen metátesis de letras (como el anagrama tradicional): *sadomasoquista.* En otros, la palabra-maleta coincide con una palabra existente en la lengua, de manera que su empleo tiende a evidenciar su remotivación -por metanálisis- a partir de esas dos o más palabras que contenía inadvertidamente: *Velada novelada, majadera desnuda.*

El *mot-valise* no es ciertamente isogramático (una palabra condensa a otras dos o incluso más) sino hipogramática, pero *al revés* de como se produce el hipogramatismo saussuriano: la imitación es más corta de materia significante que el modelo, el *mot-valise* es un grama léxico que hay que abrir y desplegar en hipergrama formado por varios términos. Se trata de una radical economía de medios expresivos, por la que una palabra de nuevo cuyo evoca a otras que poseen algún segmento fónico común, de manera que la nueva las cose superponiendo esa solapa fónica que comparten **(nota 134)**.

Por tanto la palabra maleta es hasta cierto punto el fenómeno contrario al anagrama saussuriano: mientras en éste lo que se ofrece a la interpretación es un texto *laxo,* distendido, plagado de reiteraciones, que hay que condensar para destilar el nombre anagramado, en la palabra-maleta en cambio lo que se ofrece es un significante concentrado, que oculta por solapamiento las repeticiones que se desvelarán al liberar las dos o más palabras encerradas, las cuales a menudo podrán construir un sintagma mínimo *(experdiciones* serán no el mero par inarticulado *expediciones/ perdiciones,* sino *«expediciones perdidas; escrivivir* no es sólo *escribir/vivir,* sino *«escribir lo que se vive» o «vivir lo que se escribe», «vivir para escribir», «escribir para vivir»,* etc., con los matices de sentido que el contexto sugiera). Es decir, el armazón, el

bastidor, el maniquí, el *patrón,* contra el cajón de sastre, la chistera de la que el *merlingüista* extrae cosas heterogéneas, pero de nombres conectados. No obstante, la palabra-maleta evidencia la posibilidad real del *plexus* fónico-gráfico, es decir, la superposición en un mismo punto de la cadena de dos significantes que va más allá de los casos de polisemia, homonimia o dilogía en cuanto a la parte dejada a la creación verbal. Ni que decir tiene que el juego que abre una palabra-maleta no se detiene en la explicitación de sus componentes léxicos, sino que es una invitación a la prosecución del juego: *vericuentos* guarda en principio en su interior *a vericuetos* y a *cuentos,* pero la presencia lineal en el compuesto de *cuentos* invita a considerar a *veni* como un prefijo (como *verí-dico o veri -dicción o ver(o)-símil, veri -cuento:* cuento oximóricamente verdadero), o incluso como un juego interlingüístico (un *very-cuento,* un cuento muy cuento). A pesar de que en todos los ejemplos citados la interpretación se ve favorecida por el contexto, mientras en los primeros puede llevarse a cabo de forma exenta, en los últimos, y de manera creciente, conforman la figura un mayor número de palabras.

5) Finalmente, un recurso hipogramático todavía más cercano al anagrama saussuriano por concurrir en él las dos «extrañezas» antedichas (des-linealidad y superposición de significantes) es el *acróstico,* aunque las otras dos notas que lo

caracterizan -su estricto marcado topológico **(nota 135)** y su carácter por lo general monófonografématico, sin consideración de dífonos o dígrafos- lo alejan de la figura saussuriana. Con todo, aquella afinidad nos incita a una ejemplificación más detenida.

K) ACRÓSTICO

Frente al anagrama tradicional, que de una palabra compone otra, el acróstico, junto a todas sus variantes (mesóstico, teléstico, etc.), implica efectivamente una reutilización de una porción del material gráfico de varias palabras para componer una o a lo sumo unas pocas palabras, en general nombres propios. Recordaremos por ejemplo las conocidísimas once octavas acrósticas que atribuyen la paternidad de *La Celestina* a Fernando de Rojas y que encabezan el texto en las ediciones de Toledo y Sevilla. Menos conocida es esta composición que aparece en el *Cancionero General* con el n° 811 y que combina el calambur y el acróstico en la declaración de los nombres de las damas:

Feroz sin *consuELO Y SA*ñuda dama
Remedia el traba*JO A NA*die creedero
A quien le *siGUIO MARtirio* tan fiero
No seas *LEON O* Reyna pues t' ama:
Cien males se *doBLAN CAda* ora en que pene

Y en ti de tal gu*ISA BELdad,* pues se asienta
*N*o seas *cruEL EN* Assi dar afruenta
Al que por te *aMAR YA* vida no tiene.

Se trata de la «Copla sola de Luys Touar», «en que van metidos nueve nombres de damas», ocho calambures y el acróstico FRANCYNA. 0 esta otra de Pedro de Cartagena, que es la n° 144 también del *Cancionero General,* y que se titula «A la Reyna dona Ysabel», donde a la justificación acróstica de cada letra del nombre de la reina se añade además la paronimia *in absentia Granada-ganada:*

Que la *I* denota imperio,
la *S*, señorear
toda la tierra y el mar;
y la *A*, *a*lto misterio
que no se dexa tocar.
(...)
Y la *B,E,L,* dizen
lo natural no compuesto
(...)
pronuncia vuestra *bel*leza
qu'es sin nombre en cantidad
(...)
Porque se concluya y cierre

vuestra empresa començada,
Dios querrá, sin que se yerre,
que rematés vos la *R*
en el nombre de *Granada.*

Un poema de Cristóbal de Castillejo, titulado «Al nombre de Ana», emplea sucesivamente el calambur, el acróstico y un teléstico imperfecto:

Los misterios escondidos
destas letras que se siguen
*A NA*die de los nacidos
podrán mostrar sus sentidos
(...)
Aquí, dice la primera
*N*o hay, dice la segunda
Amor, dice la tercera
(...)
Mi alma que penas tiene
da voces diciendo *A*
Y porque de veras pene
responde luego la *N*
que junto con ella est*Á*.

Pedro de Cartagena compuso también acrósticos, como éste, absolutamente explícito por el marcado en los versos de la le-

tra extraída por acronimia de una palabra del mismo verso, y que componen el nombre de *Mencía.*

> Por la **M** que nos **m**ata
> por la **E** que la entendamos;
> por la **N n**o podamos
> desatarnos si nos ata;
> por la **C c**essa el plazer
> de todos los que la vemos;
> por la **I y**erra el saber
> siendo d' otro parescer;
> por la **A** que la *a*doremos.
>
> PEDRO DE CARTAGENA *(Cancionero General,* vol. I, n° 144) **(nota 136)**

El acróstico, con todo, ha seguido practicándose. Baste como muestra este poema de Unamuno, que ya en el título desarrolla explícitamente un habitual concentrado acronímico como es *I.N.R.I,* devenido creación léxica exenta (un *inri),* y que en los cuatro versos centrales es objeto de una *explicatio* de carácter eponímico. Cada uno de dichos versos comienza por el nombre correspondiente al acrónimo, excepto el último, que mantiene sin embargo la posibilidad de lectura acróstica:

JESÚS NAZARENOS REX JUDAEORUM

Letra de la cruz, el **I.N.R.I**, - divisa de humanidad,
empresa de su agonía, - cifra de la soledad!
Jesús, dulzor de la tierra, - y con la dulzura sal;
nazareno, la melena - suelta a la brisa del mar!
Rey sin reino en este mundo - en que reina sólo el mal;
juguete de los **j**udíos - en busca de tu señal.
Misteriosas iniciales - que hacéis palabra final,
sello, letra, empresa, cifra, - divisa de eternidad!

UNAMUNO, *Cancionero,* n° 58.

De cualquier modo, y a pesar de compartir algunos rasgos formales con él, ninguno de los fenómenos analizados hasta aquí (tmesis, dilogía, calambur, antístrofe, palabra-maleta, acróstico) son asimilables al anagrama saussuriano, en razón no sólo del alcance poético de éste, sino, además, como quería Saussure, de su sistematicidad, su «régularité vraiment implacable» y su dimensión creativa. El anagrama saussuriano ha de ser considerado como la *figura hipogramática por excelencia,* ausente como tal en la tradición retórica más ortodoxa. Con todo, en ese proceso que hemos emprendido de progresivo, de concéntrico aislamiento de la especificidad de la figura saussuriana, todavía hemos encontrado otros fenómenos textuales descritos por la tradición poética

y retórica más cercanos al anagrama, con un mayor aire de familia, con la particularidad de que dichos fenómenos raramente han sido censados en los repertorios de figuras que más presencia han tenido en la tradición escolar, quedando en una posición un tanto marginal. De ellos pasaremos a la ilustración de las figuras propiamente saussurianas.

2.3. Las figuras hipogramáticas saussurianas

> Es preciso (...) construir una tipología diferencial de las formas de repetición (...) En una tipología así, la categoría de intención no desaparecerá, tendrá su lugar pero, desde ese lugar, no podrá gobernar ya toda la escena y todo el sistema de la emisión. Por encima de todo, estaremos tratando entonces con clases de marcas o cadenas de marcas repetibles distintas, y no con una oposición entre emisiones citadas por una parte, y emisiones originales y únicas por la otra. La primera consecuencia de esto será la siguiente: dada esta estructura de repetición, la intención que la anima no estará absoluta y totalmente presente en sí misma y en su contenido. La repetición, al estructurarla, introduce ahí una dehiscencia y una fractura esenciales.
>
> JACQUES DERRIDA, *Márgenes de la filosofía*

L) ALGUNOS PRECEDENTES: LA *EPONIMIA* Y LA *EXPLICA TÍO* ETIMOLÓGICA

En contra de lo que supuso Saussure, la tradición recoge abundantes testimonios de artificios fono-semánticos similares a los que él describe, en algunos casos con una sorprendente literalidad. No podemos aquí entrar en el detalle de estas fuentes **(nota 137)**, pero espigaremos algunos casos de especial evidencia.

Ya en ese monumento de la especulación lingüística en la antigua Grecia que es el *Cratilo* platónico, encontramos, en algunos de los análisis par-etimológicos que practica Sócrates cuando sostiene la tesis *mimologista* **(nota 138)** defendida por Cratilo. Y así, para Sócrates Τάνταλος es «el que tiene una piedra suspendida sobre su cabeza» *(ταλαντεια),* pero también «el más desgraciado» *(ταλάντατος). Ατόνυσος* es el «dador de vino» (*διδους* ‘οινον) y también el que, a causa del vino, cree tener razón *(οιονους);* y la luna *(*σελήνη, σελαναια) es «la que siempre (αεὶ) tiene brillo (σέλας) nuevo *(νεός) y* viejo *(‘ένος)»,* porque recibe nueva la luz del sol y nos la muestra ya vieja, y «se debería llamar con justicia -casi de *maniquí* anagramático- *σελενονεοαεια,* pero por un arreglo se llama σελαναια». El atrida *’Αγαμέμνων,* de nombre especialmente fértil en evocaciones, también recibe una aclaración etimoló-

gica que habría suscrito Saussure, al desplegarse en el maniquí perfecto **Αγαστός κατά την ’επμονήν**, «el admirable por su tenacidad», que rinde el nombre completo en los extremos y refuerza la evocación con fonemas y dífonos sueltos en el interior. Precisamente Saussure, en sus *Anagrammes,* hacía constar la etimología poética del nombre del Atrida en un verso de la *Odisea,* donde resonaba de forma evidente tanto por el sonido como por el sentido, incorporando tres maniquíes de ’Αγαμέμνων y todos sus dífonos, incluso por dos veces: ῞**Αασεν** *’αργαλέων ’ανέμων αμέγαρτος ’αυτμή (LM,* 127 *y supra,* p. 53). Platón, que no habla nunca de *etimología* en este diálogo, emplea sin embargo la expresión «la *eponimia* del nombre Agamenón», es decir, el *sobrenombre* (eso quiere decir literalmente «epónimo») que todo nombre propio contiene, y que le hace apto no sólo para designar, sino también para significar **(nota 139)**.

Por otra parte, en el impresionante trabajo de Isidoro de Sevilla –para quien la etimología era un «ornamento obligatorio» de la poesía– el santo recurre a menudo a paráfrasis o glosas fónicas de nombres que, en la más estricta tradición de las eponimias socráticas que acabamos de ver, se acercan aún más en el tiempo y en la concepción a la fórmula anagramática intuida por Saussure. Se hace esto evidente, en particular, cuando Isidoro explica los nombres que designan a «los dio-

ses de los gentiles» en sus formas latinas *(Etimologías,* VIII, 11). Y así:

> *Iuppiter* viene a significar ***iu****vans* ***p****a****ter****,* «el padre que ayuda».
>
> *Neptunus* = ***n****ub****e to****n****ans,* «en la nube topa».
>
> *Vulcanus* = ***vol****ans* ***can****dor,* «volante candor».
>
> *Mercurius* = ***me****d****ius curr****ens,* «que corre por medio, porque la palabra corre por en medio de los hombres».
>
> *Vesta* = *herbis* ***ve****l va****r****iis* ***vestita sit*** *rebus,* «vestida de hierbas y de las más variadas cosas» y también ***vi*** *sua* ***sta****ndo,* «por la fortaleza que muestra manteniéndose firme».
>
> *Minerva* = *d****e****am et* ***m****u****n****us ar****ti****um* ***va****riarum,* «diosa y regalo de las diferentes artes».
>
> *Venus (Venerem) = si****ne v****i fe****m****i****n****a* ***v****i****r****go ess****e n****on desi****n****at,* «una virgen sólo deja de serlo cuando se recurre a la fuerza».

Las *explicationes* isidorianas no sólo ponen en práctica las técnicas de fragmentación del nombre que Saussure descubre en la poesía antigua, sino que además varios términos del léxico sensibles a dicha práctica parecen aludir a ella en sus respectivas etimologías. Y así, para el sabio sevillano las letras, *litterae,* «vienen a ser como *legiterae,* porque van

abriendo camino al que lee *(legenti iter),* o porque se repiten a lo largo de la lectura *(in legendo iteran)»* (I,3,3 y I,15), y el *carmen* «tiene su origen en que se declama *carptim* (por partes), de donde hoy decimos *carminare* a la operación de cardar la lana que previamente han ido seleccionando los que la lavan» (I,39,4), como la prefiguración de una poética anagramática **(nota 140)**.

Es verdad que durante la Edad Media la *figura etymologica* o *annominatio,* como prescribiera San Isidoro, se convirtió en casi un género literario: en un mundo en el que, por decirlo con Michel Foucault, debía existir «méme sympathie» entre las palabras y las cosas debido a la «souveraineté du semblable» **(nota 141)**, era legítimo que el poeta buscara en el lenguaje, verdadera *signatura* de las cosas, la clave que explicara algunas desemejanzas aparentes, desvelando esa «verdad del ser por la palabra» que es la etimología de *etimología* **(nota 142)**.

Así la definía Petrus Heliae (siglo XII) en su *Summa Grammaticae:*

> Etimología es la declaración de una palabra por otra u otras, que son mejor conocidas, de acuerdo con la propiedad de la cosa y el parecido de las letras, por ej., *lapis* (piedra)= *laedens pedem* (que hiere el pie), *fenestra* (ventana)= *ferens nos extra* (que nos lleva

> fuera). Aquí, por ejemplo, se observa la propiedad de la cosa así como el parecido de las letras..., de tal manera que *Etimología* vale tanto como *veredicto;* pues el que etimologiza, indica el verdadero, es decir, el primer origen de la palabra **(nota 143)**.

Ahora bien, es precisamente durante la baja Edad Media cuando la etimología se va desprendiendo de ese cometido último de indagar el origen de la palabra *(prima vocabuli origo),* que queda confiado a la *compositio* o a la *derivatio, y* se especializa en la motivación intrínseca de la palabra *(expositio alicuius vocabuli per aliud vocabulum)* **(nota 144)**. Y es esa etimología-*expositio* la que consagra prácticas como la revelación *literal* de la palabra *(alludit enim significationi trahendo argumentum per litteras vel sillabas aliunde),* por la que Giovanni Balbo se permite encontrar la de *deus* en ***d**ans **e**ternam **v**itam **s**uis* (obviando el clásico *aeternus* en favor del medieval *eternus), o* la de *Roma* en ***r**adix **o**mnium **m**alorum **a**varitia.* Siguiendo el mismo procedimiento, aunque promoviendo una pluralidad interpretativa, Tomás Cisterciense propuso la siguiente *alegoresis* cuatripartita del término *flos:*

***f**eni **l**abbens h**o**nor **s**eorsum*
***f**undens **l**ate **o**dorem **s**uum*
***f**ructus **l**ibans **o**pero **s**equentis*
***f**aciens **l**aetum **o**dorem **s**uavitatis*

Como dice Zamboni, «el gusto por los ritmos en acróstico hace que la palabra se convierta en una especie de cifra en la que están recogidas las cualidades de la cosa: etimologizar significa descifrar» **(nota 145)**.

Edmond Faral, que aporta una documentación todavía más completa en relación a este periodo concreto, nos recuerda que las artes poéticas de Matthieu de Vendôme y de Jean de Garlande, entre los siglos XII y XIII, incluían como una de las formas de la *amplificatio* por *interpretatio* la etimología (en latín *nota o notatio).* Matthieu de Vendóme en particular recoge en su *Ars versificatoria* la enseñanza aristotélica del tópico *apò tou onomatos,* pero no es ya el vigésimoctavo y último, como en el Estagirita, sino el primero de los once *attributa personae* que enumera: el «argumentum sive locus a nomine» se produce «guando per interpretationem nominis de persona aliquid boni vel mali persuadetur», como cuando Ovidio dice en una de sus cartas desde el Ponto «Maxime, que tanti mensuram nominis imples et geminas anime nobilitate genus… » **(nota 146)**. Faral copia también la glosa, probablemente del siglo XIV, a unos versos del *Laborintus* de Eurard l'Allemand, obra datable un siglo antes, glosa que explicaba ciertas palabras del texto por acronimia de las letras, de las sílabas, de segmentos más extensos, hasta llegar, sin solución de continuidad, a una paretimología por acer-

camiento paronímico o por calambur, que implicaba a varias palabras en la reconstrucción del origen:

> Interpretatio aliquando fit per litteras, aliquando per syllabas, aliquando per dictiones. In litteris exemplum: *«Mors* rapuit Heinricum», prolongamos: «*M*eta *o*mnium *r*erum *s*ensibilium rapuit Heinricum»;... *Deus...:* «*d*ans *e*ternam *u*itam *s*uis [ejemplo de Giovanni Balbo citado arriba]; *dare: D*eus *a*ltissimus *r*ex *e*ternos;... *c*or...: *c*amera *o*mnipotentes *r*egis». Exemplum in syllabis, ut «ecce cadaver»: «ecce *c*arnem *d*atara *v*ermibus». *Fredericus... fre fre*muit in mundo, *de des*truit alta profunde, *ri* mala *ri*marum, *cus cus*pide acta. *Philippus... phy* nota fœtoris, *lippus* nocet oculis*; phi* nocet et *lippus* nocet; omnibus ergo *Philippus* nocet. Tertio fit per dictiones, ut *materia,* quae *mater altera; fortuna* per *forte una;* etc. **(nota 147)**.

Faral allega además buen número de ejemplos literarios de esta práctica, que abarcan desde juegos muy simples como el calambur, hasta otros que se toman licencias como son la incompletez del nombre, o el cambio de orden lineal de sus segmentos en la interpretación etimológica. Y así encontramos «Et pour çou ai nom *Druidain/* Que je dois estre *drus Ydain».* Y de *Fortuna* se dice: «En ego Fortuna, si starem *sort* sub *una/* et non mutaren, nunquam *Fortuna* vocarer»; de *Davus:* «Davus licor, nil *d*ans nisi *v*ana:/ Efficiar *Davus* nec nisi *v*ana *d*abo*»;* y de *Polla:* «Nomine *Polla* vocor, quia *polleo* moribus altis» **(nota 148)**.

No es difícil constatar la continuidad de estas prácticas «metalingüísticas» señaladas por la retórica medieval con las que encontramos en los orígenes de la poesía en romance, desde los trovadores hasta las recopilaciones de técnica poética que darán lugar a la *gaya ciencia.* Es oportuno recordar que fue la sospecha de una profusa técnica aliterativa lo que llevó a Saussure a la investigación de la *poésie phonisante,* pues lo que nos muestra la poesía romance en su origen es precisamente una suma de práctica poética y de teoría totalmente acordes con la concepción de Saussure. Esta asociación entre teoría y práctica de una escritura anagramática hubiera sido sin duda para Saussure totalmente recónfortante, pues viene a iluminar lo que el maestro intuía.

En esta tarea del desvelamiento de fuentes que Saussure ignoró, su editor Starobinski aportó un ejemplo luminoso que presentó con motivo de un coloquio internacional en honor del sabio ginebrino *(STAROBINSKI,* 1990). El libro *Quaestionum medicarum* (París, 1636) de Félix Plater se abre con un epigrama firmado por Rodolphe Simler y fechado en 1595, compuesto en homenaje al padre del autor del volumen, Thomas Plater, insigne humanista. Dice así:

> Corporis, Ingenii, Generisque propagine clare,
> ***MAS*** *Marte; arte* ***PLATO****; sorte sed* ***HERUS****, ave.*

El poeta tuvo a bien hacer preceder su composición de una explicación de hechura rigurosamente saussuriana:

> *ANAGRAMMA.*
> **THOMAS PLATERUS:**
> Mas, PlaTo, Herus

Como bien señala Starobinski, se trata de una anagrama silábico muy cercano al saussuriano, que se aparta de la tradición anagramática más consolidada en el Renacimiento –la transposición de letras–, para surtir un anagrama que satisface a la vez a la vista y al oído.

No vamos a llevar más adelante, sin embargo, el rastreo de fuentes, pues no es éste su lugar **(nota 149)**. Vamos a ejemplificar las especies anagramáticas descritas por Saussure comenzando por aquellas que sólo parcial o imperfectamente surten los difonos del nombre anagramatizado (el *maniquí y* la *anafonía),* pasando por las especies mayores del *anagrama* propiamente dicho (el que Saussure aplicó en cierto momento a la diseminación concentrada y por tanto no demasiado recurrente, la más cercana al «anagrama gráfico moderno») y del *paragrama* (la diseminación en un espacio textual mayor y, necesariamente, más insistente en la reiteración de los difonos conductores) y acabando con el anagrama para el maestro más perfecto, el *paramorfo.*

LL) MANIQUÍ Y ANAFONÍA

Enfrentado a textos que sólo imperfectamente anagramatizaban los *mots-thème* que se les suponían, es muy posible que el maestro concibiera precisamente el criterio de la *ordenación* de los segmentos fónicos para compensar esta decepción de la reconstrucción sólo parcial del nombre hipografiado. Es el *orden,* y no la presen-

cía de la totalidad de los difonos anagramáticos, ni su repetición insistente, lo que constituye sobre todo el *locus princeps* o área anagramática privilegiada. La incompletez del nombre en su diseminación versal sería pues una cuestión menor, siendo compensada por el orden riguroso de la parte recuperable. Saussure estableció dos clases de orden parcial:

1) un orden mínimo pero muy significativo por el carácter marcado posicionalmente de los elementos repetidos: se trata del *maniquí,* que es una porción de texto, de extensión variable entre una palabra (en cuyo caso Saussure la llama *mot-mannequin) y* un verso, cuyos fonemas inicial y final al menos (a veces hasta sus difonos inicial y final) coinciden con los fonemas (o difonos) inicial y final de la palabratema. Así pues, el *maniquí* sería la conjunción de la aliteración inicial y del homoteleuton *a nivel hipogramático.* 2) un orden parcial que tiene en cuenta la condición vocálica o consonántica de

los fonemas repetidos: el área anagramática en cuestión repite en su estricto orden la serie vocálica o consonántica del *mot-thème, lo* cual excluye por principio la consideración de dífonos o sílabas. Un ejemplo palmario de maniquí simple se encontraría en el verso inicial de *De rerum natura,* comienzo de la invocación a Venus donde ya se dispone el bastidor de la palabra-tema *Aphrodite: [**A**eneadum genetrix, hominum divomqu**e**] voluptas (LM,* 80). También el verso 36 contiene un excelente maniquí, con la sílaba final del nombre como límite: *pascit [**a**more avidos inhians in t**e**], dea, visus (LM,* 96-97). Un maniquí complejo, es decir, silábico más que meramente monofonemático, lo tenemos en este verso de la *Eneida* (II, 268) que evoca el epíteto de Hector *Priamides* y que da nombre a todo el pasaje, «Tempus erat»: *Tempus eras quo [**pri**ma qui**es**] mortalibus aegris.* En cuanto a la anafonía, Saussure señala una vocálica en el epitafio de Lucio Cornelio Escipión: las vocales de *C**o**rn**e**li**u**s* se encuentran anafónicamente diseminadas en su orden en el verso *M**o**rs perf**e**c**i**t t**u**a ut essent (LM,* 29). *Y* una consonántica la encontramos en el *Vaticinium Aquam Albanam,* donde la palabra-tema ***d**e**lph**ic**us* está «anafonizada» en el fragmento ***d**ue**l**lo **p**er**fec**to.*

Un ejemplo de anagramatización de un nombre propio a través de esta colaboración del maniquí [entre corchetes] y de la anafonía (en este caso, dentro y fuera del maniquí) lo te-

nemos en estos versos de *La quéte de Bronwyn* de Cirlot. *Daena* es otro nombre para Bronwyn, la heroína de todo este ciclo poético cirlotiano:

Daena

(...)

[**di**a**de**m**a**] di**a**m**e**tr**a**l de mi cond**ena**

J.E. CIRLOT, *La quête de Bronwyn*

Un ejemplo de maniquí complejo, cuyos límites coinciden con las sílabas inicial y final del *mot-thème (y* no sólo con los fonemas), es esta greguería ramoniana:

En el alba queda una sola **estrella** que [**es** dios d**e ella**].

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

Idéntico a éste, aunque todavía más concentrado, hasta el punto de que el hipogramatismo se vuelve casi isogramático y el maniquí casi en calambur operado sobre el nombre, es este otro maniquí machadiano:

¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... **¿Es ella?**
No puede ser... Camina... En el azul, la **estrella**.

A. MACHADO, *SGOP,* XV.

Y otro ejemplo, también de Ramón, de anafonía, o al menos de asonancia insistente, sería esta otra greguería:

¡**Acacias**! ¡**A**x**il**a**s** flor**i**d**a**s y perfum**a**d**a**s de l**a** v**i**d**a**!

M) ANAGRAMA Y PARAGRAMA *(PARAMIMO)*

Hemos de recordar que el maniquí o la anafonía eran para Saussure una marca, una promesa de la densidad anagramática del fragmento, pero por sí solos no bastaban para surtir los elementos del anagrama o el paragrama, que debían buscarse en la inmediata cercanía contextual de ese maniquí o de ese fragmento anafónico. Saussure prescribió en sus análisis la colaboración entre el maniquí, hipogramatismo parcial y ordenado, de límites precisos, y la presencia dispersa de los difonos de la palabra-tema, que es un hipogramatismo total pero desordenado, de límites variables. Dependiendo de la holgura de esos límites, Saussure distinguió entre el *anagrama* en sentido estricto, que era el fragmento relativamente corto que permitía sin embargo recomponer enteramente el *mot-thème* (es decir, algo similar, aunque *hipogramático,* al anagrama anterior a Saussure), y el *paragrama,* que suponía ampliar el área anagramática a un fragmento de texto mas extenso, pero que paliaba esta mayor dispersión con una también mayor insistencia o reiteración de los difonos anagramáticos.

ANAGRAMA SAUSSURIANO

Algunos ejemplos de hipogramatismo concentrado son evidentes entre las greguerías ramonianas, textos que cabría

incluir entre los que han sido calificados en un símil astrofísico como *enanas blancas:* pequeño tamaño pero gran densidad, como el epigrama, el aforismo, el jaiku, la rubaiyyat, la adivinanza, el refrán, etc. **(nota 150)**. Entre estos últimos, podemos citar verdaderos casos de dispersión hipogramática de un concentrado nominal enunciado al principio: ***Abrojos, abr****en* ***ojos****;* ***Humano, hum****o* ***vano; novedades****, no verdades; Las* ***alas*** *traen h****ad****as m****alas****;* ***Benignidad, ven****id* ***y dad; Bachiller, ba****la,* ***chill****a y sab****er leer*** **(nota 151)** En cuanto a las greguerías, la reflexión sobre el nombre es consustancial a la propia caracterización del género, y el artificio es en realidad más metalingüístico que poético: una verdadera eponimia de los nombres comunes (y corrientes), una etimología fantástica, a veces delirante, producida por medios hipogramáticos. No obstante, estos ejemplos se apartan o, más bien, enriquecen con el juego fónico la fórmula habitual de la greguería, que es tropológica, como sabemos por el propio Ramón: greguería = metáfora+humorismo.

> Un **tumulto** es un **bulto** que les suele salir a las **multitu**des.
> **Panacea** es l**a ce**st**a** del **pan**.
>
> RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
>
> oh altos
> **hornos**, infie**rnos ho**nd**os** en la niebla.
>
> B. DE OTERO, *EC*.

El fragmento de *Altazor* que copiamos a continuación es una sucesión de anagramas muy al modo saussuriano, presentadas como epitafios mínimos, al modo de aquel de E**scipió**n el Africano en donde Saussure descubrió el primer anagrama: *Taurasia* ***Ci****sauna* ***S****amn****io*** *ce****pi****t, o* del que Poliziano dedicó al pintor **Philippus Lippi***: ante* ***h****um****ili pu****lvere tect****us*** *eram,* aunque con una explicitud tan palamaria que los acercan más a la función metalingüística que a la poética:

> Aquí yace **Marcelo mar** y **cielo** en el mismo violon**celo**
> Aquí yace **Teresa esa es** la **tierra** que araron su brazos
> Aquí yace **Rosario río** de **rosas** hasta el infinito
> Aquí yace **Raimundo raí**ces del **mundo** son sus venas
> Aquí yace **Clarisa clar**a r**isa** en**cla**ustrada en la luz
> Aquí yace **Alejandro ant**r**o alejado al**a a**d**ent**ro**
> Aquí yace **Altazor azor** fulminado por la **alt**ura
>
> VICENTE HUIDOBRO, *Altazor,* Canto IV.

No son éstos sin embargo los más genuinos *anagramas* en sentido estrecho de Saussure, pues quizá posean en demasía esa nota de explicitud que tanto desagradaba al maestro ginebrino.

Más sutil es la dispersión del nombre-tema *amapola* que se cumple en el último verso de este poemita de Machado. Primero la nombra apostróiicamente, y luego parece perderla

(dice que su nombre «pasa y se olvida» y que «por eso nadie la nombra»), para al final recuperla anagramáticamente:

> Tiene una boca de fuego
> y una cintura de azogue.
> Nadie la bese. Nadie la toque.
> Cuanto el látigo del viento
> suena en el campo: ¡**amapola**!
> (como llama que se apaga
> o beso que no se logra)
> su nombre pasa y se olvida.
> Por eso nadie la nombra.
> Lejos, por los espartales,
> más allá de los olivos,
> hacia las adelfas y los tarayes del río,
> con esta luna de la madrugada,
> ¡**ama**z**o**n**a** genti**l** del c**a**m**po** frío!...
>
> A. MACHADO, «Apuntes para una geografía emotiva de España, VII», *De un Cancionero apócrifo.*

Llaman la atención en el poema el arranque casi con tono de adivinanza, el cambio métrico de los dos últimos versos, que son endecasílabos, y el epifonema o epífrasis final, que parece fundir el hallazgo de la amapola después del recorrido en su busca (espartales, olivos, adelfas, tarayes...) y el hallazgo

expresivo que dice la esencia de la amapola al contener diseminados sus componentes fónicos. En cuanto a la reconstrucción, es bastante consistente: *amazona* es una palabra-maniquí de *amapola,* además de armonizarse con ella en una anafonía vocálica completa, y campo surte un dífono que se asocia a los monófonos *l* y *a.*

Los anagramas citados de Ramón, de Blas de Otero y de Antonio Machado atañen a nombres comunes, y se hallan muy cerca de la paronomasia y de la motivación pseudoetimológica que ésta comporta. Más cerca de la intención saussuriana está este poemita de Antonio Machado, que parece desgranar las sílabas del nombre propio, sobre todo en los dos versos finales, de manera que el vocativo final que enuncia dicho nombre se diría presentido, pronosticado por la expectativa fónica suscitada:

Fuera, **la lu**na platea
cúpu**la**s, torres, tejados;
dentro, mi sombra pasea
por los muros enca**la**dos.
Con esta **lu**na, parece
que hasta la sombra envejece.
Ahorremos la serenata
de una cenestesia ingrata,

y una vejez intranqu**ila**,
y una **lu**na de hoja**la**ta.
Cierra tu balcón, **Lucila**.

A. MACHADO, «La luna, la sombra y el bufón», en *Nuevas canciones.*

En el siguiente ejemplo, también machadiano, es la dedicatoria explícita al filósofo *Ortega* la que va a verterse en insistentes dífonos a lo largo del texto hasta colmarse en un anagrama final:

AL JOVEN MEDITADOR JOSÉ ORTEGA Y GASSET

A ti laurel y hiedra
c**or**ónente, dilecto
de Sofía, arqui**te**cto.
Cincel, martillo y piedra
y masones **te** sirvan; las montañas
de **G**u**a**darrama frío
te brinden el azul de sus entrañas,
meditad**or** de ot**ro** Escorial sombrío.
Y que Felipe aus**tero**,
al b**or**de de su re**g**i**a** sepultura,
asome a ver la nueva arqui**te**ctura,
y bendi**ga** la p**ro**le de Lu**tero**.

A. MACHADO, *Elogios* en *Campos de Castilla.*

La densidad de la evocación fónica debido a las recurrencias difónicas concentradas en un espacio textual breve es mayor en este soneto de Borges, que también anagramatiza un nombre propio:

César

Aquí, lo que dejaron los puñales.
Aquí esa pobre cosa, un hombre muerto
que se llamaba **César**. Le han abierto
cráteres en l**a car**n**e** los m**etales**.
Aquí lo atroz, aquí la detenida
máquina usada ayer para la gloria,
para **es**cribir y ejecut**ar** la historia
y para el go**ce** pleno de la vida.
Aquí también el otro, aquel prudente
emperador que declinó laureles,
que comandó batallas y bajeles
y que rigió el oriente y el poniente.
A**quí** también el o**tro**, el venidero
cuya g**r**an **s**ombra será el orbe en**t**er**o**.

J.L. BORGES, «César», en *Los conjurados.*

En el último verso del primer cuarteto se anagramatiza perfectamente el *mot-théme* que coincide, en buena tradición saussuriana *(LM,* 25-26 *y supra,* pp. 33-34), con el título de

la composición: *César.* El verso en cuestión no es sólo la trama fónica del nombre al surtir en su orden sus segmentos anagramáticos *(CráterES en la cARne los metales),* sino que muestra además una compleja armonía fónica, un balanceo equilibrado de sus polífonos: casi todos ellos están redoblados, pero con inversión del orden de sus fonemas constituyentes, y ello tanto para los que entran en el *mot-thème (car, cra, es, se, er, re)* como los que no *(at, ta, en, ne, al, la, te, et): CRÁ-ÁT-TE-ER-ES-S/E-EN LA CAR-NE LOS ME-ET TA-AL-ES.* Ello determina la densidad anagramática inusual del verso, en el que la mitad de las consonantes (ocho sobre dieciséis) y todas las vocales excepto una (diez sobre once), salen del nombre *César.* Por otra parte, el *mot-thème* está anagramado al modo pre-saussuriano, isogramático, en la palabra *CRÁterES, y* otra vez como anagrama hipogramático, aunque menos denso que el anterior, en el segúndo cuarteto, donde es vehiculado por los ítems léxicos semánticamente plenos de los vv. 7 y *8: para EScribir y ejecutAR la historia/y para el goCE pleno de la vida.*

Además, el soneto borgiano contiene otros índices, no ya fónicos, sino temáticos, favorables a la presencia hipogramática del nombre. Por un lado, ese «aquí» anafórico referido a los despojos del hombre (y del nombre) hace de la composición, al menos en los dos primeros cuartetos, un particular

epitafio -*hic iacet*- de César, género idóneo, al decir de Saussure, para la diseminación anagramática, como demostró en los casos de Lucio Cornelio Escipión y de Fra Filippo Lippi. De César muerto, cosificado, convertido en literal *reliquia* («lo que dejaron los puñales») parece quedar de humano sólo su nombre pues, aunque César, no es ya distinto de cualquier otro hombre muerto: «detenida máquina usada ayer para la gloria», *vanitas vanitatum.*

Una antigua etimología de *Caesar,* que debemos al tratadista Matthieu de Vendóme, hacía de su nombre la prefiguración de su destino: dar muerte y exterminar a los enemigos a mayor gloria de Roma: *Caesar ab effectu nomen tener, omnia caedens /Nominis exponit significata manus* **(nota 152)**. Ahora bien, César es sobre todo César en sus heridas y su muerte, en su propia inmolación y las circunstancias que la acompañaron, en donde sigue estando más que nunca «hipo-grafiado», firmando al pie su vida, extendida tras él como un papel donde «escribir y ejecutar la historia» se confunden. Y así su muerte *esencial,* su ejecución, están escritas en su nombre, tanto por esa cuasi-dilogía que contiene en nuestra lengua -*César* = *cesar* (de ser)-, como por esa diseminación fatídica que revela Borges: *cráteres en la carne los metales.*

No descubrimos nada al decir que en la obra de Borges, tanto en verso como en prosa, es recurrente la idea de que el momento culminante de una existencia es el instante de la propia muerte, aquel en el que, si nos es dado vivirlo con lucidez, todo parece cuadrar y provocar en nosotros un reconocimiento (llegó mi hora), y una inmediata, casi gozosa aceptación y disculpa del destino fatal **(nota 153)**. No obstante, César no murió con el coraje ni la con dignidad de los héroes borgianos, que sucumben en la batalla o en el duelo a navaja en el arrabal, sino asesinado a traición, sin posible defensa, sin patetismo y sin agonía suficiente para improvisar su propio epitafio. Más en concreto, la muerte de César que Borges recuerda es también la de otra de sus devociones recurrentes, la que nos ofreció Shakespeare: precisamente en estos versos resuenan como un eco intertextual la expresión literal del drama shakespeariano. Dice Marco Antonio, dirigiéndose al recién asesinado César: «Nobilísimo: en presencia de tu cadáver, el tener tantos ojos como heridas tienes, llorando tan deprisa como ellas manan tu sangre, me estaría mejor que estrechar términos de amistad con tus enemigos. Perdóname, Julio, *aquí* fuiste acosado, valerosa presa: *aquí* caíste, y *aquí* están tus cazadores marcados con tu despojo, y enrojecidos con tu sangre» **(nota 154)**; y afirma luego, en presencia de varios ciudadanos romanos reunidos en torno al cadáver:

«Mirad, por este sitio se clavó el puñal de Casio; mirad que desgarrón hizo el rencoroso Casca; a través de éste el bienamado Bruto le apuñaló, y al retirar su maldito acero, fijaos cómo lo siguió la sangre de César» **(nota 155)** La imagen de César que perdura, más por obra de Shakespeare que de la historiografía latina, no es tanto la de general victorioso como la de ese cuerpo al que le han abierto «cráteres en la carne los metales», muerte deshonrosa, desnaturalizada y brutal *(Tu quoque, fili mi,* como quiere la leyenda, *Et tu, Brute,* como dice Shakespeare), pero muerte al fin que *estaba escrita:* en la profecía de los *idus* de marzo, en el mensaje de advertencia que Artemidoro tenía preparado para entregar a César antes de su entrada en el Senado.

La muerte de César es deslucida, dice poco en favor del muerto, que no se consuela con ella como los muertos de Borges, pero Shakespeare ya captó las posibilidades dramáticas de las escenas *post mortem:* en el famoso discurso fúnebre de Marco Antonio, lleno de sutiles matices retóricos, pero sobre todo en la justificación *estética* de ese asesinato que arguyen dos de sus autores. Dice Casio: «¿Dentro de cuántos siglos se seguirá reviviendo ésta nuestra escena sublime, en estados que aún no han nacido, y con lenguas aún desconocidas?» Y añade Bruto: «¿Cuántas veces sangrará César en ficción, el que ahora yace a lo largo del pedestal de

Pompeyo, sin valer más que el polvo?» **(nota 156)**. A Borges le es muy cara esta idea de que una muerte (lejana) está bien empleada si es para el arte. Sin embargo su poema cambia de rumbo en los tercetos, o más bien se mantiene anclado por ese deíctico *aquí* pero avanza en el tiempo, y la figura de César no recibe consuelo estético, sino otro tipo de consuelo: la prefiguración de *otros* hombres por venir, cuyas vidas y muertes César anticipa y propicia: la grandeza de Augusto y la muerte de Cristo, asesinado por su pueblo después de haberse hecho carne y sufrir en ella los cráteres de los clavos y las lanzadas para lograr la salvación de ese mismo pueblo. La alusión a Cristo es inequívoca, y ese verso que lo define «cuya gran sombra será el orbe entero» es casi literal en otro soneto borgiano, «Juan, I, 14», de *El otro, el mismo,* que vuelve sobre los Evangelios precisamente a partir de *otra* historia ajena (el César pagano antes, ahora las historias orientales) que prefigura al Redentor:

Juan, I, 14

Refieren las historias orientales
La de aquel rey del tiempo, que sujeto
A tedio y esplendor, sale en secreto
Y solo, a recorrer los arrabales
Y a perderse en la turba de las gentes

De rudas manos y de oscuros nombres;
Hoy, como aquel Emir de los Creyentes,
Harún, Dios quiere andar entre los hombres
Y nace de una madre, como nacen
Los linajes que en polvo se deshacen,
Y le será entregado el orbe entero,
Aire, agua, pan, mañanas, piedra y lirio,
Pero después la sangre del martirio,
El escarnio, los clavos y el madero.

Aunque con mayor dificultad que en el caso de César, en los dos versos finales de nuestro poema también es posible leer anagramáticamente el nombre de *Cristo:*

A**quí** también el **otro**, el venidero
C_____R
I_____TO

cuya g**r**an **s**ombra **s**erá el orbe en**t**er**o**.

C_(I)_R__S_____S_____T_O

Ahora bien, ese verso que anagramatizaba a César, *le han abierto/cráteres en la carne los metales,* y que tan literalmente cuadra también a Cristo, guarda, como decía Saussure, un segundo anillo anagramático que anuncia (una verdadera anunciación textual) a ese mismo Cristo que todavía no ha

visto la luz ni en la letra de los versos ni en la historia, pero cuya aparición se está fraguando no sólo temáticamente, sino también fónicamente en ese verso:

le han ab**l**er**TO**
CRátere**S** en la **C**a**R**ne los metale**S**.
CR_____**C**_ **R**_____l
S_____**S**_**TO**

En la carne de César perforada por los metales de sus conciudadanos está ya la carne de Cristo perforada por los metales de los suyos, porque todo se repite, el tiempo es cíclico y las combinaciones de lo existente limitadas. Del mismo modo, la grandeza de César propicia la grandeza menos trágica de Augusto, que reina sobre el oriente y sobre el poniente, y ésta a su vez prepara la grandeza del Cristo venidero, que a la postre reinará en un Imperio Romano convertido al cristianismo.

En el poema de Borges el anagrama tautológico comparte materia fónica con el anagrama criptográiico, cumpliéndose la transfusión fónica, hipogramática, de uno en otro antes de alcanzar en los versos finales la sanción del sentido «gramático». Otro verso de Borges había reunido ya a César y a Jesús que se miran sin haberse podido conocer: *Jesús ve en la moneda el peal de César* (en «Himno», de *La cifra)* y que

son un hito más en ese ciclo: «Todo el pasado vuelve como en una ola».

PARAGRAMA SAUSSURIANO:

Como decíamos, el paragrama supone una extensión del área anagramática, que ocupa varios versos, incluso varias estrofas, y que compensa esa mayor disolución con el reforzamiento de los principios activos, es decir, de las sílabas o segmentos directrices de la palabra-tema, bien por su repetición insistente, que satura fónicamente el espacio anagramático, bien por su emplazamiento en posiciones marcadas en la composición con una mayor saliencia perceptiva.

Paragramas al modo saussuriano, aunque aliados a etimologías *savantes y* a alusiones intertextuales, son las que Unamuno practicó sobre su nombre y apellido. En este poemita, las sílabas de *Miguel* se dejan oír casi perfectamente en las palabras misterio y ángel, *explicatio* anagramática que se condice bien con la etimología sabia del nombre en hebreo: «quién como Dios». Unamuno alude no por casualidad a un episodio bíblico plenamente cratiliano: el de la lucha cuerpo a cuerpo de Jacob con Dios, en la que aquél, después de recibir de éste un nuevo nombre, *Israel*, le pidió a Dios que le dijera el suyo *(Génesis,* 32, 25-30):

Qué es el Hombre? Nombre,
más que Palabra...
Jacob al án**gel**: «Dime tu nombre!»
no: «¡dame tu palabra!»
Misterio de mi nombre: **¡Miguel!**
«¿Quién como Dios?»
misterio de Dios: ¿El?
Él no, sino Tú.
Tú son ya dos:
Él y yo.
Y ésa es toda la luz.

UNAMUNO, *Cancionero*, n° 72.

Más complejo es el poema unamuniano que copiamos a continuación, y que viene ilustrado en el manuscrito original del autor con un *anagrama* de su nombre en el sentido sin duda más habitual hoy día, el de «dibujo o emblema trazado con las letras de un nombre» **(nota 157)**.

El anagrama verbo-icónico en cuestión representa una *U* encajada bajo una *M,* de manera que los dos trazos verticales de la *U* entran en los dos ángulos agudos de la *M.* La *U* lleva inscrita el dibujo de un montículo, de un *mojón,* del que crece una flor, un *asfodelo.* Del eje vertical de la *M* crecen dos alas que contienen parcialmente los dos trazos verticales de esa letra.

En buena tradición emblemática **(nota 158)**, el poema justifica todos los motivos figurativos de ese sello –quizá también el *ex-libris*– de Miguel de Unamuno:

> **Una**, gamona, asfodelo,
> de mi paterno apellido,
> mitológico consuelo
> de la patria del olvido.
> Manojo de tristes flores
> de la soledad serrana,
> al secarse tus amores
> sirves de antorcha a la aldeana.
> En un mojón, en un **muno**
> deslindándome el abismo,
> diciéndome: todo es uno, todo es uno
> y es lo mismo.
> Y bAjo la **M** arcangélica
> de **M**iguel, la de la **m**uerte
> que da vida, vida bélica,
> que en el mundo es la más fuerte.
> ¿Qué te parece esta cábala?
> si la tomas, trágala;
> si no la quieres tragar,
> no la has de tomar;

pues si la tomas, acábala,
¿no la quieres acabar?

UNAMUNO, *Cancionero* n° 289.

Todavía más próximo al sentido saussunano del texto anagramático como diseminación de un nombre propio bajo la advocación divina y en un orden progresivamente críptico, se nos presenta el siguiente soneto de Unamuno, comentado con extraordinario detalle y lucidez por Estanislao Ramón Trives **(nota 159)**. A propósito de la fascinación del ritmo verbal y de su proyección semántica, Ramón Trives señala que «las palabras, en el poema, desasidas del referente concreto en el *hic et nunc* comunicativo, potencian su inconcreción, revirtiendo sobre sí mismas externamente, mediante la exaltación –*«Aufhebung»*– del **significado**, o plenitud de horizonte de alusividad sémica: en auténtica 'hipóstasis servio-fónica'» **(nota 160)**. Copiamos el soneto:

«¡Miguel! ¡Miguel!». Aquí, Señor, desnudo,
me tienes a tu pie, santa montaña,
roca desnuda, corazón de España,
y gracias, pues que no me sigues mudo

Tu pan, hecho de aire, está ya lludo,
y pues tu sangre desde el sol me baña,

> capaz me siento de cualquier hazaña
> bajo el dosel de tu celeste escudo.
>
> ¡Comer y trabajar, no! Quiero y hago
> mi obra, esto es, mi vida, mi fe abona
> –mi obra al borde del común estrago–,
>
> sólo espero de Ti –¡Señor, perdona!–
> des a mi vida, des a mi obra en pago
> una muerte inmortal como corona.
>
> UNAMUNO, «Contestando a la llamada del Dios de España que tiene su trono en Gredos».

La respuesta del poeta a la llamada del Señor por su propio nombre *(¡Miguel, Miguel!)* es una petición que confluye, como señala Estanislao Ramón Trives, en la condensación sémica o «metasemia» que, añadimos nosotros, deja ver en su misma textura fónico-rítmica el apellido no dicho del poeta: ***una mu****erte i****nmo****rtal co****mo*** *cor****ona****.* Como escribe de nuevo Ramón Trives: «Miguel no deja nada inconmovible, ni siquiera la paradoja, lanzándonos a nuevos mundos lingüísticos, misteriosos y pletóricos de belleza, a interrogantes inéditas»; de manera que «la poesía unamuniana, a tenor de su *Credo poético,* supone una constante aspiración, si no un logro, de la plenitud lingüística, del jubileo, del espectáculo lingüístico que suscita lo literario, lo poético. La intensa armonía semio-

fono-rítmica, junto a inesperadas fisuras (...) nos ofrece una prueba de esa laboriosa búsqueda de lo estético-moral (...) Observamos que la obra literaria debe ser entendida como depositaria de su propia estructura semántica. **(nota 161)**».

Unamuno también jugó anagramáticamente otros nombres propios. Entre ellos sin duda llama la atención este bellísimo paralelismo entre *Eva y María* que procede por un relevo anagramático: el palíndromo de *Eva* es *Ave,* y es la causa fónica que motiva ese fantástico diálogo de citas de una y otra:

Ave Eva! Ave María!
Eva-María
Ave Madre, Madre, Madre
Ave María!
Eva Madre, pecadora
Ave Eva!
Madre Virgen, Santa María redentora.
Ave María
«Sabré la ciencia del bien y del mal!»
Ave Eva!
«No conozco varón.. .no conozco...»
Ave María!
«y seré como Dios!»
Santa Eva!

«He aquí la esclava del Señor!»
Ave María!
Ave Eva-María!

UNAMUNO, *Cancionero n° 75*

El nombre de la mujer amada sigue siendo un fértil motivo de especulación a medias etimológica *savante y* popular, como lo fue en la poesía trovadoresca y en el barroco:

Guadalupe, Guadalupe. La llamo A**gua**.
(...)
AGUA
Agua a**guá**ntame
que me caigo á**gua**me
Te llamo Guadalupe
entonces **aúpa**m**e**

C.E. DE ORY, *Cabaña.*

Conservo la inicial de tu nombre terrestre
que un día me dijiste y oí Sylva Sylvarum
y yo te formé **Sonia** como **soni**do único
con el que reconozco la flor que tanto amo
y tanto me recuerda mi latino trifloro
Som**ni**um **S**il**enti**um **So**litudo

C.E. DE ORY, «Dos de la madrugada», de *Miserable ternura.*

Sin fecha

Busca a **VENUS** el hombre y **bus**ca m**en**o**s**
con la mano que **bus**ca cuando **en**rosca
lo que **bus**caba con caricia tosca
entre **un**a**s** [**ven**a**s**] ll**en**a**s** de [**venen**o**s**]

S**us** sie**n**e**s** baja hasta **en**contrar los ll**en**o**s**
de la mujer y su di**vin**a mo**s**ca
Con ambas manos toca los dos s**en**o**s**
y se **en**ciende de luz su cara hosca

C.E DE ORY, *Cabaña.*

A pesar del silabismo banal del *mot-thème* VENUS, que ya Saussure renunció a buscar en Lucrecio en favor de su correspondiente griego *Aphrodite,* sus resonancias fónicas en el poema de Ory distan mucho de ser casuales. La tipografía mayúscula elegida para el *mot-thème,* la reiteración de ese *buscar* en la primera estrofa, más densa en evocaciones hipogramáticas, y el «encontrar» del inicio de la segunda nos sirven de índices preliminares. Ahora bien, hay una cierta decepción en el paso de una a otra: el hombre busca a Venus y encuentra a la mujer: el encuentro con Venus es sólo hipogramático. El primer cuarteto es innegablemente un silabeo del nombre de la diosa, marcado por esos dos maniquíes

([venas] llenas de [venenos]), el primero de los cuales parece abrirse y llenarse literalmente en el segundo después de su paso por ese relevo de la rima interna: *venas llenas.* La paronomasia fácil *venus/ venas* descubre *su postscaenia* (como en Lucrecio) en *venenos,* tanto más frustrante pues producto de redoblar parte de su propia carne fónica, el difono *–en–*. *Venus/ venas/venenos* forman una fantástica declinación nominal que atiende sólo al oído, que subvierte las categorías de la morfología en favor de lo «inorgánico», del sonido (o la letra): la s tiránica del nombre propio obliga al plural de *venas y venenos, y* la apofonía vocálica en el paso de *venus* a *venas* hace asumible el masculino *venenos* tras los femeninos (el colmo de la femineidad) anteriores. El paradigma paretimológico de *Venus* se extiende con la asimilación, sólo fónica, de ese buscar que abre el poema, que se repite hasta tres veces más y que parece decir: Venus es por antonomasia «lo que el hombre busca», así como con esa rima que podemos coordinar, *«senos llenos», y* con esa «divina mosca» que surte lo que Saussure llamaba la anafonía consonántica del *mot-thème.*

AMOR A SILVIA

2

Frág**il**. Y **s**e preser**va**.
Dé**bil**. **S**ufre, **s**e esconde.

Triste. Pero no acer**ba**.
Sola. [**Si**n r**i**m**a**]. **S**ola.

JORGE GUILLÉN, *Homenaje.*

Al igual que en el poema anterior, el nombre propio objeto de la diseminación no aparece en el texto, sino en el título, como sucedía en los primeros ejemplos de Saussure –los epitafios en versos saturnios– y en los últimos –los epigramas traducidos del griego por Poliziano y los poemas de Pascoli. Como dice Guillén, Silvia está en el poema «*si*n r*i*ma» –su maniquí anagramático–, pero su nombre resuena en los versos a través de su silabograma disperso, que va componiendo las notas de su caracterización: frágil, débil, triste, definitivamente *sola,* un *mot-mannequin* en este caso. El largo poema de Guillén, que consta de sesenta secciones numeradas, es una evocación de la mujer amada que adopta ese nombre de *Silvia,* señalando explícitamente Guillén su inspiración en los epígrafes de cada una de las tres partes: Tasso, Gérard de Nerval y Leopardi, amantes los tres de una Silvia. El fragmento que comentamos, el segundo, corresponde a la recreación de la Silvia del Tasso, y se abre con una cita suya de *Aminta* que dice: *Silvia m'attende e sola?*

El famoso soneto de Gerardo Diego «A un ciprés de Silos» anagramatiza con bastante nitidez en su primer cuarteto las

palabras-tema *Domingo y Silos,* ofreciendo sus silabogramas completos:

Enhiesto surti**DO**r de s**OM**bra y sueño
que aco**NGO**ja**S** el cie**LO** con tu lanza.
Chorro que a las estrella**S** ca**SI** alcanza
devanado a **SÍ MI**smo en **LO**co empeño.

DO_____OM_____
_____MI_____
_____NGO___SI_____SI_____
_____LOLOS_____
_____S

Otro poema de Borges, que consta de dos secciones, presenta un nombre emblemático anagramado. En la primera de ellas en forma paragramática, diluida aunque insistente, y en la segunda en forma propiamente anagramática, concentrada. Se trata de «Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel»* (en *Elogio de la sombra,* 1969), es decir, una doble evocación poética del famoso grabado de Durero «El Caballero, la Muerte y el Demonio».

La primera de las versiones, que es un soneto, y que omite el nombre de *Durero* (aunque la alusión del título ha de bastar), es iconográfica, descriptiva en los cuartetos, mientras que en los tercetos intenta una etopeya del caballero, a la vez que se

introduce la mirada del poeta-contemplador. El silabograma de *Durero (du-dur-urre-er-ero)* aparece muy disperso, pero completo. El segmento final, *-ero,* propiciado por una de las rimas del primer cuarteto *(severo/caballero),* parece prometer su recolección precisamente en otra palabra rimada, *Durero,* que vendría a completar el cuadro que se nos describe con la firma de su autor, pero esa expectativa es defraudada, o más bien es cumplida hipogramáticamente y fuera de la posición marcada de la rima:

Bajo el yelmo quim**ér**ico el sev**ero**
P**er**fil es cruel como la cruel espada
Que aguarda. Por la selva despojada
Cabalga imp**er**t**ur**bable el caball**ero**.
Torpe y f**ur**tiva, la cat**er**va obscena
Lo ha c**er**cado: el Demonio de s**er**viles
Ojos, los lab**er**ínticos reptiles
Y el blanco anciano del reloj de a**re**na.
Caball**ero** de hi**er**ro, quien te mira
Sabe que en ti no mora la mentira
Ni el pálido temor. Tu **dur**a su**er**te
Es mandar y ultrajar. **Er**es valiente
Y no s**er**ás indigno ci**er**tamente,
Alemán, del Demonio y de la Mu**er**te.

La segunda versión poética del grabado, una composición en endecasílabos blancos, contrapone la ficción perdurable de Durero, la eternidad de su Caballero, inmóvil pero siempre vivo, siempre a salvo del Demonio y la Muerte que le acechan, a la vida breve del poeta Borges, que es el verdadero objeto del acoso y la presa cercana de esa «caterva obscena» del grabado: A *mí, no al paladín, exhorta el blanco/ Anciano coronado de sinuosas/ Serpientes. La clepsidra sucesiva/ Mide mi tiempo, no su eterno ahora.* El caballero vivirá imperturbable y eterno, mientras los hombres, tanto como duren sobre la tierra, lo contemplarán angustiados.

Si en la primera versión el mot-thème *Durero* aparecía disperso, en forma paragramática, aquí se concentra con especial densidad en dos breves pero densas áreas anagramáticas que rinden sus polífonos enteramente: el verso 9, que incluye «gramáticamente» el nombre del pintor, y el dístico final de la composición, que presenta un maniquí con silabograma completo y ordenado, es decir, un paramorfo del *mot-thème:*

El **perdurable** sueñ**o** de **Durero**.

DUR_____
ER_____**O**

P**ro**seguirás mientras los hombr**re**s [**dure**n.
Imp**er**t**ur**bable, imaginario, et**er**n**o**].

DURE
UR_____**RE**_____
ER_____**ER**_____
RO_____**O**

Por otra parte, este segundo poema incluye como el anterior bastantes difonos dispersos de la palabra-tema. Algunos coinciden con los del primer poema, como *imp**er**t**ur**bable, cat**er**va, caball**er**o, hi**er**ro, Mu**er**te,* otros son nuevos, como *sob**er**bia, **du**dosa, h**éro**e, s**er**pientes, et**er**no, t**ér**mino.*

La inscripción hipogramática del nombre del autor de la obra (pictórica aquí) en los poemas que la glosan es desde luego muy plausible, y rigurosamente riel a uno de los motivos del anagrama más caros para Saussure: la autoría. Recordemos aquel epitafio de Poliziano en honor del pintor Filippo Lippi, donde se anagramatizaban entreverados los nombres de uno y otro.

N) PARAMORFO

El caso más perfecto, al decir de Saussure, de anagramatismo en sentido lato era el de un maniquí en cuyo mismo interior aparecía el silabograma completo y frecuentemente

ordenado de la palabra-tema. A este fenómeno lo llamó Saussure *paramorfo,* y en algún momento *locos conspicuus.* Un paramorfo ejemplar propuesto por Saussure es de Virgilio: ***AU****ctorem fr****UGU****m tempe****ST****a****TUM*** *(Geórgicas* I, 27). Advierte Saussure que «à remarquen très particulièrement que l'ordre de syllabes est observé sans la moindre infraction dens cet anagramme qui vise évidemment à être parfait, et y arrive: *Au+ug+gu+st+tum* dans le méme ordre».

> Cuerpo de la mujer, fuente de llanto
> donde, después de [**tanta l**uz, de [**tanto**]
> [**tac****to**]] sutil, de **Tántalo** es la pena.
>
> B. DE OTERO, *AFH.*
>
> Cuántas cosas. Lucano que amoneda
> el verso y aquel otro la **sen****te****n****c****ia**.
>
> J.L. BORGES, *De la diversa Andalucía,* en *Los conjurados*

El hipograma de *Tántalo* adopta la forma de un maniquí [entre corchetes] que contiene totalmente el silabograma del nombre, y que incluye a su vez en su interior dos *mots-mannequin:* las palabras *tanto y tacto.*

En cuanto al segundo ejemplo, el verso de Borges calla el nombre de *Séneca* (a diferencia del de Blas de Otero, que decía *Tántalo* literalmente), pero lo da a ver criptogramáti-

camente en su orden, con un mínimo excedente fónico que es necesario extirpar. Borges proporciona una verdadera onomatomancia del nombre propio *Séneca,* aunque, a decir verdad, por vía isogramática. No obstante esos mismos versos hipogramatizan el *mot-thème* de todo el soneto, que es *Andalucía: LUcANo que amoneDA el verso y aquel otro la sentenCIA.* El hiato de la sílaba final *-ía lo* surten dos palabras en posición de rima en el segundo cuarteto *(bravía y judería) y* una del segundo terceto *(bizarría)* que preparan la palabra final del soneto, que es la misma *Andalucía,* que en este caso comparece en el título de la composición y como epífora fónica y semántica que recolecta toda su dispersión anterior: *Cuántas voces y cuánta bizarría/y una sola palabra. Andalucía.*

2.4. El criptogramatismo

Hemos tenido ocasión de comprobar en los esquemas anteriores y en los ejemplos allegados que el campo de acción de las figuras de dicción por adición repetitiva, una vez incluimos en él el rasgo del hipogramatismo, es amplio, pero creemos que no agota las posibilidades figurales del anagramatismo tal y como fue concebido por Saussure. Así como la dicción anagramática accede al campo figural a expensas de su explicitud, de su evidencia formal, la significación del anagrama

que Saussure entrevió como clave poética aumenta en cierto modo en proporción inversa a esta explicitud; el anagramatismo más sutil, es decir, el anagrama críptico, requiere para su reconocimiento la consideración figural de los significados.

Es decir, que los casos más frágiles en cuanto a la perceptibilidad de las repeticiones fónicas, de la figuración estrictamente de dicción, deben estar compensados por la figuralidad *temática* de aquello que se repite: los índices fónicos del nombre hipografiado son necesariamente más débiles que los de cualquier figura isogramática de dicción, pero no menos jugosos: leído al sesgo del texto su hallazgo reporta una satisfacción interpretativa notable.

El anagrama saussuriano no es sólo un ejercicio de asociación formal entre significantes, una especie de complicación inaudita de la aliteración y la paronomasia, no se reduce simplemente a la «falsa» pero recurrente analogía y al consiguiente contraste fónico que organizarían la nemotecnia inconsciente de la lengua, sino que aspirar a recolectar y materializar léxicamente, conjugándolas, una corriente de connotación semiótica (de los significantes fónico-gráficos) y una corriente de connotación semántica, temática, que el texto pone en movimiento.

El anagrama de un texto no puede ser cualquier nombre que el material fónico del texto permita combinar, como algunos de los críticos de los *Anagrammes* arguyeron **(nota 162)**. En sus ejemplos más sublimes, el exceso fónico que permite la figuración anagramática está instalado en la misma *inventio* poemática, aliado allí con la *res,* de la que no puede casi distinguirse: *palabra-tema* decía Saussure con toda justeza. El nombre anagramado no sólo adensa con su presencia dispersa el cuerpo fónico del poema, sino también adensa su alma. Tanto es así que, como hemos visto ya en algunos ejemplos citados arriba, la debilidad de la evocación fónica está compensada por la pertinencia temática del nombre.

Cuando el nombre en su literalidad «gramática» está ausente del texto y hasta de su inmediato contexto o para-texto (el título, la dedicatoria...), es decir, cuando desaparece ese catalizador de los ecos fónicos del poema que los atraía a su órbita a través de las relaciones de analogía por el significante contraída con ellos, se hace más necesario que nunca que ese déficit de la figuración por repetición fónica estricta esté suplido por una consistente figuralidad semántica.

La existencia de estos anagramas *in absentia* esta autorizada por el propio Saussure, pero dicha categoría queda en una especie de inconcreción operativa en el seno de la teo-

ría. Saussure es consciente de su diferencia, y los denomina «anagramas cnptográficos», pero su parquedad ante tan delicada cuestión ha proporcionado a sus contradictores un flanco muy débil: valga que el texto repita hipogramáticamente un nombre que enuncia, pero ¿repetir lo ausente no es una *petición* propiamente *de principio?,* ¿qué garantiza, si no se propone un modelo, la fidelidad de la copia, es decir, que una valga más que otra cualquiera o, tanto da, que haya verdaderamente alguna? **(nota 163)**

Si la palabra-tema comparece literalmente en el texto hipogramático, el hipograma no es sino la sanción de su centralidad temática, pero si no aparece, su descubrimiento al sesgo de la dicción no puede ser redundante, ni complementario con respecto a la literalidad lineal de donde se ausenta, sino que debe incrementar el saber del lector sobre el texto, y ello merece precisiones y matices que nos son hurtados en la exposición del maestro. Saussure decía, recordémoslo, *mot-thème,* y si por un lado afirmaba que nos las habemos con «un sistème où pas un mot ne pouvait étre changé ni déplacé sans troubler la plupart du temps plusieurs combinaisons nécessaires pour ce qui concerne l'anagramme» *(LM,* 30), por otro advertía también, aunque sin duda con menos insistencia y precisión, que los sonidos hacían fatalmente alusión «à un nom que tout le monde avait dans l'esprit» *(LM,* 126).

Bien es cierto que una gran mayoría de los casos analizados por Saussure no son anagramas criptográficos, sino, podríamos decir con Starobinski, *tautológicos* **(nota 164)**. Saussure reconoce, a propósito de aquéllos, que «dès que l'anagramme, n' ayant plus le soutien du mot proféré dans le texte, devient cryptographique, la certitude, évidemment, diminue» *(WUNDERLI 1972², 51)* Nosotros hemos descrito ya en estas páginas algunos de esos casos criptográiicos en Saussure *(cf. supra,* pp. 77, 89 (en nota) y 94). Es la ejemplificación de este criptogramatismo la que vamos a abordar ahora, proponiendo ejemplos, como ya hicimos arriba, en primer lugar *isogramáti*cos, y en segundo propiamente saussurianos, es decir, *hipogramáticos.*

Ñ) PARONOMASIA *IN ABSENTIA* (PARAGRAMATISMO)

Las figuras de repetición léxica *in absentia* consisten en omitir una palabra que repite total o parcialmente a otra presente, pero dicha ausencia, para ser figural, no ha de ser indiferente al sentido, pues su repetición no es meramente pleonástica o enfática: se omite algo cuya ausencia va a ser echada en falta, pero cuya reconstrucción en el momento de la lectura está favorecida por un contexto fónico, sintáctico o semántico que apunta anafórica o catafóricamente hacia esa otra palabra presente.

Son relativamente frecuentes los casos de paronomasia *in absentia* con un valor habitualmente paródico. Se trata literalmente de un *par-odia,* que ha recibido también el nombre de *paragramatismo:* una *levis inmutado* de la expresión operada bien de forma impremeditada, como error del copista o del tipógrafo, o de forma consciente, con voluntad deformadora. Para ilustrar el primero de los casos, Alfonso Reyes recuerda cómo su verso *más adentro de la frente* se convirtió, por errata de imprenta, en un mucho más bello *mar adentro de la frente.* En cuanto al segundo, recordemos la expresión *Su Majestad la ruina de Inglaterra.* A continuación aportaremos ejemplos poéticos

> escupir contra el cielo de los **tundras**
> y las medallas de los similares
>
> B. DE OTERO, «Aire libre», de *EC.*
>
> mandar a hacer gárgaras a los **limitares** y a los **tundras**
>
> B. DE OTERO, «La casa a oscuras», de *PCN*
>
> Paloma mía, estoy **infierno** en cama
>
> C.E. DE ORY, «Krisis», de *Miserable ternura*

La palabra presente es el parónimo de otra omitida pero suficientemente evocada, además de por la proximidad fónica, bien por el contexto semántico, bien por una de las formas de

lo que Carlos Bousoño llamó «ruptura del sistema formado por una frase hecha» **(nota 165)**: la palabra presente es un intruso léxico en una construcción paremiológica más o menos rígida.

En el primer ejemplo de Otero, *cielo* y *medallas* orientan inequívocamente la alusión hacia *curas* y *militares,* con las que las palabras presentes, *tundras* y *similares,* guardan una relación paronímica, más evidente en el segundo caso, más leve en el primero, donde se reduce a la asonancia vocálica.

En el segundo no hay apoyos semánticos tan explícitos, pero son suplidos tanto por la remisión intertextual al primer caso, como por la paronimia de *militares* todavía más evidente, *limitares,* donde se ha operado una simple metátesis consonántica.

En el ejemplo de Ory, la palabra *cama,* junto a la sinonimia de las expresiones «estar enfermo» y «estar en cama», hacen evidente la alusión.

La paronimia *in absentia* provoca, quizá todavía con más violencia que la otra, la superposición de ambas palabras y la creación de una nueva cuyos sentidos se suman. La palabra ausente adquiere a veces un valor sustantivo, y su parónimo presente uno adjetivo, de manera que la palabra *tundras* ca-

lifica de gélidos y de vacíos a los curas, *y limitares,* aunque neologismo, evoca a los militares como aquellos que limitan y que a su vez están limitados. Otros veces parece recubrir un valor hiperbólico: el *infierno* exagera el calor y el sufrimiento del enfermo. En cualquier caso, la figura consigue la motivación etimológica del nombre, el parónimo presente es una forma de eponimia, de sobrenombre, del ausente **(nota 166)**

O) CALAMBUR *IN ABSENTIA*

Más cercanos a la operación propiamente hipogramática, podemos hablar también de calambures *in absentia.* Sobre la literalidad de lo dicho se superpone otro mensaje homofónico procedente de la reserva de frases hechas, de citas, de refranes. La expresión presente supone un desvío paródico, una transcodiricación.

En el ejemplo la alusión bíblica, el nombre verdadero de Dios que le es revelado a Moisés *(Éxodo, 3,* 14), que hace de Dios el único ser verdadero, en tanto que es eterno e inmutable, se troca en el totalmente opuesto alegato *carpe diem* de un «proteico vividor».

> *Los avatares y aventuras de un proteico vividor siempre al día que bramará en su aproteosis postrera:* ***¡YO SOY EL QUE ES HOY!*** *(Larva,* de Julián Ríos).

También *in absentia* y con un carácter más críptico que el de los ejemplos anteriores, aunque todavía no plenamente hipogramático, analizaremos un calambur *in absentia* con evidentes rasgos anagramáticos. Es imperfecto, aunque esa imperfección en el detalle está muy al modo anagramático compensada por el contexto verbal y por la pertinencia temática, que lo hacen plausible. Se encuentra en el primer cuarteto de este famoso soneto vallejiano:

> **Me moriré** en París con aguacero
> un día del cual tengo ya el recuerdo
> **Me moriré** en París -y no me corro–
> talvez un jueves, como es hoy, de otoño.
>
> CÉSAR VALLEJO, «Piedra negra sobre una piedra blanca», *Poemas humanos.*

La inicial extrañeza de que sobre un verbo en tiempo futuro se inscriba la palabra *memoria* está atenuada por la presencia literal de su sinónimo *recuerdo* en el segundo verso, lo que convierte ese recuerdo en un recuerdo del futuro, en una precognición, al predicarse no ya la muerte de uno mismo, ineluctable, sino su momento y su lugar. La repetición de ese calambur *me moriré* en el tercer verso no es pues simplemente anafórica, sino que implica una sutil *distinctio* entre una y otra instancia. En la primera se produce una tensión

semántica entre el morfema verbal de futuro, el sentido de la muerte del yo y su circunstancia fijada ya con la plausibilidad que se concede al recuerdo, y en la segunda precisamente el calambur añade un saber paretimológico que hace asumible esa quimera del «recuerdo del futuro»: *hay* memoria del futuro, pero con la condición de que sea memoria del *me-morir,* del morirme.

Es significativo a este respecto que el calambur sobre *me/moriré* deba prescindir precisamente de la desinencia verbal de futuro para perfilarse. Esta segmentación *(me.mori-[ré])* hace que el calambur condense, al modo del *mot-thème* hipogramático, un tema tanto fónico como semántico que es un verdadero *topos* literario: el *me(mento) mori,* que en el caso de Vallejo adquiere una transparencia tal que se vuelve memoria no del tener que morir como un futuro indefinido pero cierto, sino de su propia muerte presentida, íntima y concreta.

En este sentido, el verso de Vallejo, con esa presencia sutil de la memoria que se inscribe sobre el morir-me, se diría que da una vuelta de tuerca semántica a un lugar común tanto temático como *fónico.* Desde luego que ya en latín la paronomasia *memoria/mors o morior* debía ser evidente, tanto como era y es evidente la proximidad temática de la muerte y de la memoria como lenitivo para los que aquí quedamos. Pero no

nos estamos refiriendo aquí a ese tono propio del epitafio, sino, como ya hemos advertido, a una especie de «composición de lugar» de la propia muerte del poeta-enunciados, que tiene su reflejo fónico-anagramático en el pronombre de primera persona *me*, difono necesario para la composición plena de la *memoria.*

No hemos consultado autores latinos en busca de este *memento mori,* pero dentro de la tradición literaria hispánica, y sin acudir a fuentes extrañas, se nos vienen a la cabeza dos versos famosos: uno es de Garcilaso, el que cierra su soneto «Oh dulces prendas...», y que en el aspecto fónico parece el despliegue de lo que el verso de Vallejo dice concentrado: *ver-**me mori**r entre **memori**as tristes;* el otro también cierra otro conocido soneto de Quevedo, «Miré los muros de la patria mía», donde la ruina del presente (de la patria y del hombre) es testimonio de un pasado esplendor, y presagio o prefiguración de una muerte cercana. Aquí, como en Vallejo, la memoria no está dicha sino a través de un sinónimo *(recuerdo)* y de una alusión fónica *(muerte): Y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte* **(nota 167)**.

P) ANAGRAMA CRIPTOGRÁFICO

Ya en el dominio propio de la figuración hipogramática total *in absentia,* advertimos que algunos ejemplos han sido ya anti-

cipados en la relación sistemática y comentario de textos del epígrafe anterior (en rigor, de casos *in praesentia),* en particular cuando efectos de anagramatismo críptico se dejaban sentir aliados a otros recursos de repetición fónica estricta. Es el momento ahora de analizar otros ejemplos con mayor detalle. Comenzaremos señalando éste que propuso Ángel Herrero a partir de unos versos del *Abel Martín* de Antonio Machado:

> ¡Bajar a los infiernos como el Dante!
> ¡Llevar por compañero
> a un poeta con nombre de lucero!
> ¡Y ese ful**gor viol**eta en el d**i**amante ! **(nota 168)**

Como dice Ángel Herrero, «el compañero deseado para ese viaje dantesco es, evidentemente, *Virgilio,* con nombre de constelación (más que de lucero), «Virgo», y su nombre aparece anagramatizado en el último verso» **(nota 169)**. Además, ese mismo verso rinde, con la transparencia de un calambur casi perfecto, sólo levemente anagramático en el sentido tradicional, el nombre *Eneida: Y ese fulgor violeta* ***EN E****l* ***DIA****mante.*

Ahora bien, este criptogramatismo es sin embargo, como en los ejemplos que aduce Fontanier, bastante banal, y cercano a esa *escritura crucigramática* que estudió Greimas contra-

poniéndola a la escritura poética: el nombre omitido de *Virgilio* es suficientemente explicitado por esas descripciones definidas (esas pronominaciones, diría Fontanier) de «compañero del Dante en su bajada a los infiernos», o, con menos precisión, «poeta con nombre de lucero» que se acercan tanto a las definiciones de los crucigramas **(nota 170)**. Como señala Ángel Herrero, este caso de anagramatismo está muy cercano a las especulaciones etimológicas de los antiguos, que arriba hemos llamado *eponimias,* pues casi se anuncia la operación, más metalingüística que propiamente poética, que se va a realizar y a la que se invita al lector.

Un caso menos explícito es el que señalamos a continuación, en el que la presencia críptica en cuanto al significante del nombre *Cupido* viene sugerida de forma evidente por otro nombre del texto, cercano hasta la práctica equivalencia sinonímica en el contexto semántico. En el siguiente poema de Antonio Machado, el XXXII de *SGOP,* el verso *«**c**on s**u** ala**do** y desn**udo** Amor de **pi**edra»* anagramatiza de modo criptogramático el nombre *Cupido,* que es evidentemente el nombre propio para el diosecillo del amor en el panteón romano. El breve poema contiene hasta tres *maniquíes* de la palabra-tema, dos de ellos en la forma que Saussure llamó *mannequin-télescope, [[**c**on su ala**do**] y desnu**do**],* y el otro en el verso siguiente: *[**qu**e sueña mu**do**], y* los tres concen-

trados en el área temática en que se alude precisamente al motivo escultórico de la fuente. No obstante, el nombre de *Cupido* también resuena intensamente en el primer verso del poema, en *as**cu**as y* en ***c**re**p**ús**cu**l**o** mora**do**:*

> Las ascuas de un crepúsculo morado
> detrás del negro cipresal humean...
> En la glorieta en sombra está la fuente
> **c**on s**u** ala**do** y desn**udo** Amor de **pi**edra,
> C___U_____U_____PI
> **DO_____DO**
> que sueña mudo. En la marmórea taza
> reposa el agua muerta.

Otra eponimia semejante a la *Virgilio* que veíamos arriba, cuyo nombre parafraseado se calla, pero aludiéndose a él de forma bastante transparente tanto por la fonía como por el sentido, lo contiene estos versos de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti:

> ¿Quién sacude en mi almohada
> re**IN**ad**O**s de **YE**l y sang**RE**,
> **CI**e**L**os de a**ZUFRE**,
> **L_____U**
> **CI_____F(E)R**
> ma**RE**s de v**IN**agre?

¿Qué voz difunta los manda?

«El cuerpo deshabitado», 3.

El anagrama de *Lucifer* se deja leer criptográficamente en el tercer verso de la estrofa, que parece definir sintéticamente la doble condición luciferina: ángel, pero caído, morador del cielo expulsado y convertido en príncipe de ese reino de tinieblas que es el infierno: un verdadero «cielo de azufre». Extendiendo el área anagramática al verso anterior y posterior se recupera precisamente la palabra *Infierno: reINados de YEl y sangRE/ cielOs de azuFre,/ maREs de vINagRE.* Otro criptograma del Maligno, similar a las eponimias socráticas o isidorianas en su concentración de los dífonos, pero distinta precisamente por el carácter críptico, *in absentia* de la palabra sobre la que se especula paretimológicamente, está contenido en el v.69 del mismo poema: *La **LUZ** no **LE VE**, ni **EL ViE**nto,* donde *Luzbel,* tras la caída, ya no es la «luz más bella», sino su negación: oscuridad y enclaustramiento del submundo. Por otro lado, los criptogramas *Lucifer e infierno* son recuperables casi totalmente, y sobre todo el último presenta una buena distribución anafónica de sus vocales en *NI el vIENtO,* con la sonora *–v–* por la sorda *–f–*. Otra evocación fónica de *Lucifer* en *Sobre los Ángeles* se encuentra en el tercer poema de los titulados «El ángel bueno»: *«No aquel que barre los **CI**elos sin de**FE**nsas,/ **LUCER**os sin cabañas».*

Los índices temáticos que hacen más que plausibles estos criptogramas no son sólo tópicas representaciones del infierno, sino precisas referencias bíblicas al *Apocalipsis* de San Juan y a otros libros. En la Biblia no se nombra prácticamente *a Lucifer* con tal nombre, obliterado en esa forma, pero su mención o la de apelativos como *Satán, la Bestia,* el *Dragón, Abaddón o Apolíon* está rodeada de notas concordantes con la evocación de Alberti. El tema de la caída del ángel está en *Isaías,* 14, v. 12 donde leemos: «¡Cómo has caído de los *cielos, Lucero,* hijo de la Aurora!». En el *Apocalipsis,* 8, v. 8-11*,* las trompetas de los siete ángeles provocan desastres coincidentes con las visiones del sueño del poeta en el primero de los poemas citados, «El cuerpo deshabitado»: «Tocó el segundo Ángel... Entonces fue arrojado al *mar* algo como una enorme montaña ardiendo, y la tercera parte del mar se convirtió en *sangre.* (...) Tocó el tercer Ángel.. .Entonces cayó del *cielo* una estrella grande, ardiendo como una antorcha (...) La estrella se llama Ajenjo. La tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo, y mucha gente murió por las aguas, que se habían vuelto *amargas* (...) Tocó el quinto Ángel... Entonces vi una estrella, que había caído del cielo a al tierra. Se le dio la llave del pozo del Abismo. Abrió el pozo del Abismo y subió del pozo una *humareda* como la de un horno grande». Y en *Apocalipsis* 14, v.10: «Si alguno adora a la Bestia o a su

imagen, y acepta la marca en su frente o en su mano, tendrá que beber también del vino del furor de Dios, que está preparado, puro, en la copa de su cólera. Será atormentado con fuego *y azufre».*

Ángel Herrero ha mostrado anagramas criptográficos de sutilísima presencia pero de extraordinaria relevancia temática en ciertos poemas de Antonio Machado, poemas a los que la indefinición casi onírica del marco espacial de referencia volvía sumamente borrosos **(nota 171)**. La fijación del anagrama sobre una obra poética en apariencia tan poco dada a las florituras verbales demuestra precisamente lo que aquí venimos diciendo: que el anagrama, en sus ejemplos mejores, no requiere, sino que repudia, la verbosidad, el jugueteo ingenioso, no por casualidad ajeno a la estética machadiana. En cambio Ángel Herrero se ha ocupado de señalar muy oportunamente las sutiles declaraciones poéticas de Machado relativas a la inspiración poética en tanto «deletreos de armonía», «sibilación escrita» (el silabeo y la sibila, la profetisa, resuenan en ese extraño término machadiano), sopladas por una «musa que el misterio revela al alma en sílabas preciosas cual notas de recóndito salterio», así como su profundísimo conocimiento de la mitología clásica y su empleo explícito de nombres míticos en muchos poemas.

Dichas mitologías machadianas no son meras citas eruditas y alardes culturalistas, como lo era quizá esa figura del mitologismo para Fontanier, sino una verdadera e íntima incorporación de la cultura clásica a su mundo poético, que no necesita por tanto de la mención literal de los nombres míticos para la presencia hipogramática de éstos. Se trata de poemas en los que la borrosidad de la referencia, su carácter de visión alucinada, han promovido en la crítica alusiones al «simbolismo» o al «impresionismo», que dejan tan intacto e inexplicado como antes su sentido y su profunda sugestión.

Y así por ejemplo, es estremecedor, según Ángel Herrero, el laconismo de este poema, el LXXIII, perteneciente a las *Galerías:*

> Ante el pálido lienzo de la tarde,
> la iglesia, con sus torres afiladas
> y el ancho campanario, en cuyos huecos
> voltean suavemente las campanas,
> alta y sombría, surge.
>
> La estrella es una lágrima
> en el azul celeste.
>
> Bajo la estrella clara
> flota, vellón disperso,
> una nube quimérica de plata.

La agresividad con que se nos presenta la iglesia, «alta y sombría» y con «sus torres afiladas», y la aparición escueta de la estrella son verdaderamente desconcertantes. Un índice léxico, sin embargo, no puede ser descuidado: la alusión a la *quimera,* que remite al mito de *Belerofonte* sobre el caballo Pegaso, convertido luego en constelación. Belerofonte derrotó a la Quimera, que imaginamos como monstruo bicéfalo (las dos torres afiladas), y que devoraba a los corderos dejando sólo jirones de vellón, volando sobre ella a lomos de Pegaso y atravesándola con sus flechas. El penúltimo verso anagramatiza perfectamente el nombre del heróe epónimo del mito, *Belerofonte (o Belerofón),* allí precisamente donde se hace densa la presencia de los lexemas que son índices de esa otra isotopía del contenido mitológica *(estrella, vellón, quimérica):*

flo**t**a, **vellón** disp**ers**o

BEL_____ERO
F_____ON_____
___T

Estos ejemplos, de creciente hermetismo y también creciente satisfacción interpretativa en el anclaje temático del poema, nos permiten apuntar que la pulsión anagramática de los nombres míticos en la poesía machadiana estaba instalada

en el proceso creativo poético desde la misma *inventio.* Vemos al poema aludiendo a hechos en apariencia anecdóticos, pero que se llenan de significado al evocar nombres de personajes que alguna vez los encarnaron, nombres que son ya emblema y antonomasia de esos hechos.

Ni siquiera cuando el anagrama es tautológico, es decir, cuando se alude explícitamente a dichos nombres, se queda éste en mero fenómeno elocutivo, de correlación entre los elementos fónicos, o en ese lustre culturalista que la crítica solía atribuir a la herencia parnasiana de la poesía machadiana temprana. Los mitos clásicos, como ha señalado Ángel Herrero, fueron para Machado un referente poético explícito de gran consistencia, desde *Soledades* hasta los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela» de 1931 y pasando por la reconstrucción de episodios mitológicos concretos en su «Olivo del camino» de 1920 **(nota 172)**.

Pero, explícitos o tácitos, también hay otros nombres míticos en la poesía machadiana, nombres de mitos personales o incluso generacionales. Ya vimos al pie de nombres citados en los versos como *Guadarrama o Guiomar,* la presencia dispersa de sus constituyentes fónicos, en distintos grados de rentabilidad verbal entre los polos metalingüístico y poético. Dichos nombres, impuestos inmediatamente a la imaginación

verbal del poeta en muchos casos, admiten también un presencia criptogramática, aunque como en los casos ya visto sostenida muy plausiblemente por índices temáticos tanto como de fuentes, de cronología y hasta biográficos.

Consideremos este soneto de Antonio Machado, y en particular centrémonos en el último verso:

¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.
Y más si hubo tormenta en sus orillas,
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.
Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de c**laro** v**enero**, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota.
Y allí suena tu nombre ¡eternamente!

A. MACHADO, de *Nuevas Canciones.*

Desde la célebre rima LIII de Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas» –en la que no sólo el topos del *nevermore* de Poe es patente, sino hasta la misma resonancia anagramática (más gráfica que fónica sin embargo) de esa palabra en el estribillo becqueriano *¡no volverán!*– el leitmotiv de Poe ha sido fuente de inspiración para muchos poetas españoles. Antonio Machado, que afirmó en su *Poética* de 1931, escrita para la antología de Gerardo Diego, que el siglo XIX fue «el siglo que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema», tituló explícitamente dos composiciones con él. Una aparece titulada *Nevermore* en la antología de 1917 *Páginas escogidas,* aunque en *Soledades, Galerías y otros poemas,* tanto en su edición de 1907 como de 1919 y sucesivas, no lleva título. Se trata del numero LXXXV de los que formas las *Poesías completas,* última edición revisada por el autor en 1936 («La primavera besaba», p. 207). Dice así:

La primavera besaba
suavemente la arboleda,
y el verde nuevo brotaba
como una verde humareda.

Las nubes iban pasando
sobre el campo juvenil...
Yo vi en las hojas temblando
las frescas lluvias de abril.

Bajo el almendro florido,
todo cargado de flor,
–recordé–, yo he maldecido
mi juventud sin amor.

Hoy, en mitad de la vida,
me he parado a meditar...
¡Juventud nunca vivida,
quién te volviera a soñar!

Encontramos aquí, no sólo la reiteración del *(no)volver* becqueriano («quién te volviera a soñar»), afín tanto fónica como semánticamente al *nevermore,* sino ya esbozadas otras piezas clave de un «paradigma» ideal de evocaciones por el significante del *nevermore* en español, desde luego más gráfico que fónico en la mayoría de los casos: por un lado, las palabras que precisan el marco temporal del sentimiento, y lo vuelven definitivamente patético: la *prima**ver**a y* la *juventud;* por otro, el sentimiento mismo, que en este caso no es lo perdido en sí, lo que no volverá, sino aquello nunca tenido: el *a**mor**,* y en fin la fijación de un color, el ***ver**de,* cuya reiteración en los poemas inspirados en el *nevermore* es sistemática.

El otro poema llamado *Nevermore,* publicado por vez primera en 1901 con el título «Salmodias de abril», aparecía en *Soledades* de 1903, pero fue suprimido ya en *SGOP* de 1907:

¡Amarga primavera!
¡Amarga luz a mi rincón obscuro!
Tras la cortina de mi alcoba, espera
la clara tarde bajo el cielo puro.
En el silencio turbio de mi espejo
miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. Y del lejano
jardín escucho un sollozar riente:
trémula voz del agua que borbota
alegre de la gárgola en la fuente,
entre verdes evónimos ignota.
Rápida silba, en el azur ingrave,
tras de la tenue gasa,
si obscura banda, en leve sombre suave,
de golondrinas pasa.
Lejos miente otra fiesta el campanario,
tañe el bronce de luz en el misterio,
y hay más allá un plañido solitario,
cual nota de recóndito salterio.
¡Salmodias de abril, música breve,
sibilación escrita
en el silencio de cien mares; leve
aura de ayer que túnicas agita!
¡Espíritu de ayer! «sombra velada,

que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!
¡fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

***

¡Fiesta de Abril que al corazón esconde
amargo pasto, la campana tañe!...
¡Fiesta de Abril!...Y el eco le responde
un nunca más que dolorido plañe.
Tarde vieja en el alma y virgen; miente
el agua de tu gárgola riente,
la fiesta de tus bronces de alegría;
que en el silencio turbio de mi espejo
ríe, en mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. Lejana y fría
sombra talar, en el Abril de Ocaso
tu doble vuelo siento
fugitivo, y el paso
de tu sandalia equívoca en el viento.

Ángel Herrero ha señalado en este mismo poema la presencia diseminada en los versos del estribillo de Poe, aliada en particular a étimos de cierta borrosidad semántica y al tiempo espesor de evocaciones analógicas por su significante *(evónimos)* o alusión implícita a un hacer poético anagramático *(sibilación*

escrita). Los versos *e**n**tr**e** **ver**des **ev**óni**mos** ignota* (v. 11), *y e**n** **e**l sile**n**ci**o** de mil **m**a**re**s; l**eve**/aura de ay**er*** (vv. 22-23), permiten recuperar completamente *nevermore,* a lo que contribuyen la reiteración de difonos del mot-thème en *ingrav**e**, lev**e**, sua**ve*** *(vv.* 12 y 14). Machado hace en el poema alusión inequívoca a su propia inspiración poética como *sibilación* escrita (v. 21), término que evoca inmediatamente a la «sibila» o profetisa inspirada, pero que, como apunta Oreste Macrí, no aparece ni en el *DRAE* ni en el de Corominas. No obstante, Ángel Herrero lo ha encontrado recogido en el *Diccionario castellano* de Esteban de Terreros *y* Pando (1786) donde equivale a «silbido y pronunciación de las letras», siendo 'sibilar las letras' «pronunciarlas con una especie de silbido». Precisamente esta «sibilación escrita» será el nombre elegido por Ángel Herrero para titular su estudio sobre el anagramatismo en la poesía machadiana, que tiene su punto de partida tanto en declaraciones poéticas como la que hemos visto, junto a otras como la que alude en *Soledades* a «deletreos de armonía», como en su gran devoción por los nombres míticos, cuya frecuencia explícita no sólo indica un gran conocimiento de la mitología clásica, sino una estrecha asociación entre esos mitos (y sus nombres característicos) y su concepción del quehacer poético **(nota 173)**.

En lo que hace a este poema, añadiremos no sólo la reiterada alusión a la primavera, que se condensa en *abril,* con esa

obertura oximórica (¡Amarga primavera!) que se reproduce travestida a lo largo del poema («grotesca ilusión», «sollozar riente») y cuyos signos son equívocos o mentirosos, (mienten la luz de la clara tarde y el cielo puro, pues es amarga, la risa del espejo, que es grotesca, el alegre boroboteo del agua, que es trémulo, y el tañido del campanario, que no es de fiesta, sino de amargo pasto, y cuyo eco dice «nunca más»). También «la voz del agua» que brota de la gárgola de la fuente, el verde de los evónimos, y esas golondrinas becquerianas que sólo pasan, y cuyo pasar momentáneo, más que visto inferido a partir de su sombra tenue, es la condición casi mágica del «rápido silbar» de la voz de la fuente. Llamamos la atención sobre la construcción sintáctica complicada de estos versos (12-15).

Otro poema machadiano, el XLIII de las *Poesías completas,* perteneciente al libro *Soledades,* fue titulado en 1903 «Mai piú», pero perdió el título en posteriores ediciones. El marco temporal -abril, el mes más cruel también por estos lares- se repite, así como el tañido de las campanas y el agua riente:

XLIII («Mai più»)

Era una mañana y abril sonreía.
Frente al horizonte dorado moría
la luna, muy blanca y opaca; tras ella,

cual tenue lejana quimera, corría
la nube que apenas enturbia una estrella.

Como sonreía la rosa mañana
al sol del oriente abrí mi ventana;
y en mi triste alcoba penetró el oriente
en canto de alondras, en risa de fuente
y en suave perfume de flora temprana.

Fue una clara tarde de melancolía.
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
de mi casa al viento... El viento traía
perfume de rosas, doblar de campanas...

Doblar de campanas lejanas, llorosas,
süave de rosas aromado aliento...
¿Dónde están los huertos floridos de rosas?
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: La alegría
pasó por tu puerta - y luego sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.

La fuente de inspiración de la escena en *The Rayen* es más que plausible: el acto de abrir las ventanas ante la posibilidad

de una presencia benéfica, los sonidos (de nuevo campanas que tañen) cuyo sentido se quiere descifrar, la pregunta anhelante al ser inanimado y la respuesta desesperanzadora son temas también del poema de Poe. Finalmente, otro poemita de *SGOP,* incluido en la serie «Humorismos, fantasías, apuntes», aborda el tema:

LVII («Consejos, I)

Este amor que quiere
ser acaso pronto será;
pero, ¿cuándo ha de volver
lo que acaba de pasar?

Hoy dista mucho de ayer.
¡Ayer es Nunca jamás!

Tras este repaso a la presencia más o menos literal de la *palabra-tema* de Poe en la obra machadiana temprana, nos cumple ocuparnos del soneto que hemos copiado al principio, que es una especie de tardía recuperación. Lo tomamos de las *Nuevas canciones* (1924) en la edición de José María Valverde. No obstante, el poema pertenecía a los cuadernos de *Los Complementarios* y así consta en la edición que hizo de ellos Manuel Alvar, en la sección «Cancionero». Éste hace constar que el poema fue recogido más tarde en *Nuevas Canciones y* sólo anota que «hay alguna diferencia

de puntuación y falta la preposición *en* del v. 12» (en *Los complementarios* leemos, v.12, «o en ruidoso penacho, torrente»). Ahora bien, no sólo la versión última suprime el *en* (y añade el *de),* sino que también, cosa que ninguno de los editores señala, el *claro venero* de las *Nuevas Canciones* sustituye al anterior *blanco nevero.* Debe llamar al menos la atención que el poema, que parece razonablemente aludir *a Leonor,* la esposa ya fallecida del poeta, y concluye diciendo que su nombre no dicho suena *eternamente* en el borboteo del agua que brota del *blanco nevero* o del *claro venero,* presente esta única variante de peso: los dos sintagmas surten la palabra *Leonor* con el mismo número de letras implicadas en la reconstrucción *(b**LaNcO** N**E**v**ERO**; c**LaRO** v**ENERO**),* los dos presentan la misma distribución silábica, la misma serie vocálica y *venero* es anagrama «moderno» de *nevero.* La fijación machadiana sobre el *leit-motiv* de Poe no debió ser ajena a la coincidencia del nombre de sus amadas respectivas: una *Lenore-Leonor* que se «declina» traduciéndose ya de forma casi delirante si le añadimos aquella *Leonora* que descubre Saussure anagramada en el epitafio de Poliziano a Fra Filippo Lippi, y que fue la amante del pintor y hermana de sus asesinos *(LM, 144-145).*

Desde luego el *nevermore* resuena reiteradamente en el poema: paronomásticamente en el *nevero,* anagramáticamente en el *venero,* conjugando el pseudo-anagrama en la expresión y la antífrasis en el contenido en el *eternamente* final, por vía intertextual si conocemos la devoción de Machado por el poema de Poe... Pero creemos que el nombre *Leonor,* que como vimos ya en Poe *(Lenore)* servía de rima (y más allá) para el adverbio temporal y era fuente de sutiles tramas fónicas con el nombre de su propio enunciados *(The Raven)* **(nota 174)**, también se anagramatiza en el soneto, siendo su *locus princeps* ese sintagma que significativamente no varia su composición fónica de una versión a la otra, y sólo levemente el contenido. Entonces «por qué la sustitución», podemos preguntarnos. «Demasiado evidente quizá la resonancia del *never-more* de Poe en *nevero»* En cualquier caso, el criptograma nos parece ejemplar.

Otro poema machadiano, el soneto que envió a Guiomar escrito en un ejemplar de la *Divina Comedia,* contiene un verso en el que creemos que se cifra anagramáticamente ese resonante nombre poético cuando aún no había sido siquiera creado o declarado. Estaríamos por lo tanto ante una caso de criptogramatismo radical, que motiva el poema *a posteriori,* porque le anuncia a su destinatario el nombre poético que va a recibir:

Nel mezzo del cammin pasóme el pecho
la flecha de un **amor** intempestivo.
Que tuvo en el c**ami**no l**ar**go acecho
mostr**óme** en lo certero el rayo vivo.
Así un i**má**n, que al atraer, repele
(«**o**h cl**ar**os ojos de mir**ar** furtivo!),
amor que asombra, a**gui**ja, hala**g**a y duele,

GUI

AMOR>OMAR

y más se ofrece cuanto más esquivo.
Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor sería
la más honda verdad la que se viera;
y el espejo de amor se quebrara,
roto su encanto, y roto la pantera
de la lujuria el corazón tendría.

A. MACHADO, *De un Cancionero apócrifo.*

Como vimos, *Guiomar* sugiere eponímicamente a Machado en algunos poemas posteriores ya señalados los nombres de *amor, mar, par,* además de tener una composición silábica que permitiría su sustitución métrica por el nombre verdadero *(Pilar).* En el soneto que acabamos de reproducir, el nombre resuena con toda evidencia en el v.7 desgajado en dos seg-

mentos: la sílaba *gui* en a*gui*ja y el segmento *–omar* en el *amor* que abre el verso y que es su anagrama presaussuriano, por simple metátesis de las vocales. Además los versos anteriores anticipan el anagrama surtiendo difonos: *cami*no l*ar*go, mostr*óm*e, *imá*n, cl*ar*os. No sería el nombre conocido el que se disemina en el texto, sino éste el que lo destila a través de palabras que expresan premonitoriamente los sentimientos contradictorios del amor y el deseo irrealizable *(imán, aguija, halaga),* hasta el punto de servir de declaración del estado anímico del poeta ante un amor aún no bautizado **(nota 175)** pero que ya resuena nominalmente en los versos que le envía. Del mismo modo que Machado encuentra en el soneto ya escrito los signos del amor que empieza a experimentar y que, evidentemente, no se referían a ella en su origen, con el envío dentro del libro de Dante confiesa nada menos que la genealogía literaria y sentimental de la nueva experiencia. Ella debía leer en el soneto los síntomas del amor inconfesable y reconocerse en él, pues de otro modo el poeta no se lo hubiera enviado. Ese «amor que asombra, aguija, halaga y duele» no era inicialmente el amor a Pilar Valderrama, pero se convierte en él, como una suerte de cita imaginaria, como encuentro de ambos en el texto (más tarde, la hora «cita imaginaria» tendrá la realidad al menos del pacto confesado: «Hoy te escribo en mi celda de viajero/ a

la hora de una cita imaginaria»). La paráfrasis actuaría en este caso de manera críptica no sólo por censura, sino por creación, pues el nombre de Guiomar resonaría para ambos en el verso. En las tres «Canciones a Guiomar», así como en las ocho que componen «Otras canciones a Guiomar», se declara continuamente la naturaleza del amor como invención, como cumplimiento de una premonición; creemos que aquí radica el profundo erotismo de algunas de estas canciones, como «tiempo en fruto», «hilo de un claro día» pasado, «jardín» que fue el de aquel huerto donde el poeta recuerda haber sentido la palpable evidencia de los frutos poéticos y que ahora es «el mutuo jardín que inventan dos corazones al par». El poeta ha creado a su amada descubriéndola en el sentido de la propia experiencia poética de sus poemas ya elaborados. Sin duda, nuestra interpretación anagramática del soneto es hipotética, pero creemos que el propio poeta demuestra su plausibilidad con la teoría al tiempo poética y amorosa que declara en sus versos, que es la teoría del «olvido en flor», del «abanico de milagros»:

–el ángel del poema lo ha querido–
en la mano creadora del olvido.

3. Ejemplos anagramáticos en la obra poética de Blas de Otero

> Yo andaba buscando la palabra, repasé textos y consulté cartas y florilegios, miré debajo del diccionario, es una palabra que existe puesto que la necesito, sé su sonido y su movimiento, casi su significado aunque ignore lo que deseo expresar en tanto no tenga la palabra; brota una sílaba y no sabe colocarse, toco el vacío lleno de un ritmo inquietante, traslado la plegadera de un lado a otro de la mesa, miro hacia la pared y, de pronto, surge la palabra, sencilla y única.
>
> Otras veces, y es lo corriente, la veo ante mí sin apercibirme de haber sido trazada por mi mano.
>
> *Historias fingidas y verdaderas.*

La poesía de Blas de Otero **(nota 176)** ya nos ha servido abundantemente en la tipología anterior para ilustrar casi todas las figuras de dicción por adición repetitiva, incluyendo las diversas especies de anagramas saussurianos. La constatación de la inusual densidad de su trama fónica y semántica nos ha decidido a elegirla como corpus poético sobre el que practicar un breve estudio monográfico de los fenómenos que aquí nos han venido ocupando.

Aunque sin relacionarla nunca explícitamente con el anagramatismo saussuriano–lo cual no puede extrañar habida cuen-

ta del general desconocimiento de la hipótesis de Saussure en medios filológicos hispánicos– la crítica sí ha señalado insistentemente el peso de los juegos retóricos en la poesía oteriana. Ya en su estudio de 1952 sobre los dos primeros poemarios de Otero, Dámaso Alonso **(nota 177)**, que se confiesa conmovido tras su lectura, afirma que «Otero posee una capacidad idiomática condensadora, estrujadora de materia, superior a la de casi todos sus coetáneos», comparable entre los poetas modernos a García Lorca, y entre los del pasado «al más angustiado y apretado Quevedo», y afirma que la poesía de Otero es «uno de los más claros depósitos de materias para análisis de estilo», reivindicando para el poeta un estudio que él no puede abordar en las breves páginas de su trabajo. No obstante, indica varias direcciones fecundas: «la ligazón entre los versos sucesivos en forma de encabalgamiento áspero», «el estudio del léxico (como la voz *liento),* la afición a algunas palabras (por ejemplo: *llambrias)»,* «la imagen y sus inversiones» y «muy importante, las reiteraciones y variaciones expresivas». En particular, insta a propósito del famoso soneto «Hombre» de *Ancia (AFH):*

> estúdiese rítmicamente todo el soneto; quiero decir, en la correspondencia del ritmo interior (o de significado) con el exterior (o de significante). Es increíble cómo la intuición selecciona realces aún en lo que parece mínimo.

Y copia dos versos, marcando correspondencias aliterativas de honda densidad semántica:

> **Sed** tengo, y **sal** se vuelven tus arenas.
> Esto es ser **hombre**: **horror** a manos llenas.

Aceptando el desafío de Dámaso Alonso, Emilio Alarcos dedicó en 1966 un detenido estudio a la poesía de Otero **(nota 178)**, en el que afirma que «posee una extraordinaria capacidad para aprovechar expresivamente todos los elementos del complejo lingüístico en que se manifiesta su poesía (...) de seguro inconscientemente, apura los recursos expresivos del material fónico como muy pocos poetas». Señala, ejemplifica y analiza, entre otros, empleos de la aliteración, del eco, de los juegos homofónicos o paronomásicos, además de esa densa intertextualidad que recorre los poemas oterarianos, tanto literaria cuanto del lenguaje coloquial, de las frases hechas, refranes y canciones populares.

El mismo año de la publicación del libro de Alarcos, Ricardo Senabre dedicaba un trabajo monográfico a la figuración verbal de la poesía oteriana **(nota 179)**, donde ampliaba todavía más la relación de los medios expresivos del poeta en sus versos: paronomasias *in praesentia e in absentia,* pareque-mas, polípotes, calambures, retruécanos, dilogías. Según Senabre la poesía de Otero se va haciendo cada vez más os-

cura, hasta incluir fenómenos como el *anagrama* **(nota 180)** y el enigma.

Otros estudiosos de la poesía oteriana han reparado en esta densidad de sus juegos verbales, pero sobre todo en lo referido a lo que Carlos Bousoño calificó como «ruptura del sistema formado por una frase hecha», es decir, la citación más o menos manipulada de otros textos de diversa procedencia, de la que Bousoño puso como ejemplo paradigmático y origen sistemático en la poesía española contemporánea al propio Blas de Otero **(nota 181)**, pero no ha merecido atención, excepto en Senabre, una citación más fragmentaria, a nivel anagramático, de algunos nombres de relevancia en el imaginario poético de Blas de Otero.

Algunos han bordeado la cuestión, como por ejemplo David L. Stixrude, quien en un artículo titulado «La espontaneidad de los poemas de *Ancia»* **(nota 182)** precisa que «al decir espontáneo, me estoy refiriendo sobre todo a poemas que se desarrollan de tal forma que parece que su intuición central -su emoción, su tono, su tema- nace sólo después de iniciarse el poema, como reacción no anticipada a lo escrito ya». Pero luego este tanteo o vagabundeo de la intención del poeta hasta el hallazgo de una palabra o de un juego de palabras que decanta la orientación temática del poema no es

ejemplificado con claridad: son sobre todo metáforas e imágenes las que enumera Stixrude, y no germinaciones fónicas de carácter anagramático en sentido lato. Claude Le Bigot es todavía más explícito cuando al estudiar *Pido la paz y la palabra* desde el punto de vista de la expresión, afirma:

> No se puede negar la calidad fónica de muchas composiciones oterianas. Nos llama la atención una fuerte densidad fónica que deja aparecer intencionadas aliteraciones. Lo más acertado -que forzosamente no le escapa a ningún lector- son las frecuentes paronomasias y hasta lecturas de anagramas que reconstituyen palabras clave o simbólicas. (...) Muchos poemas de Blas de Otero permiten una lectura paragramática, o sea la reconstrucción a partir de la saturación fónica del texto (producción del significante) de palabras clave.

Pero estas afirmaciones sumarias no son convincentemente demostradas sino por la paronomasia y el *mot-valise* de *«espaciosa* y triste *España»,* en la que el adjetivo une anagramáticamente a «España» y a «paz» (en «Hija de Yago») y por la paronomasia *espaldas/españas* (en «Fidelidad»). Se asegura además, sin citar versos ni sílabas implicadas en la, reconstrucción, que «el trabajo fónico del texto [el poema «Hija de Yago»] deja vislumbrar las palabras «ROSTRO» y «HORROR», y en la estrofa final ésta queda sustituida por «AMOR». Le Bigot descubre además el anagrama «AIRE» en el poema «Un vaso en la brisa», que nos parece oportuno

tanto por el tema y por el tono, como por ciertas expresiones oterianas (la propia «brisa» del título, «asómate a esta ventana», «la brisa que agita levemente esta página»), algunas de ellas neologismos de filiación anagramática («españahogándose»), pero su reconstrucción peca de insuficiente y escasamente demostrativa **(nota 183)**. Son más consistentes y más reveladores los síntomas de anagramatismo en la obra oteriana, tanto en la trama de sus versos como en las declaraciones más o menos explícitas de su poética.

Hemos de señalar preliminarmente que la escucha atenta del nombre propio no podía ser ajena a quien dotó a un poemario, *Que trata de España,* de un índice de topónimos y de otro de antropónimos, y que a lo largo de su vida compiló dos antologías de su propia obra, las tituladas *Esto no es un libro* (1963) *y Poesía con nombres* (1977), justificándolas con estas palabras:

> Reúno aquí una serie de poemas, de diversa época, que se refieren a alguna persona o aluden a algún nombre **(nota 184)**.
>
> He titulado a este libro *Poesía con nombres* porque confío en que el lector encontrará en él poesía –desde luego con minúscula– y nombres propios, uno o más, en cada poema. (...) Así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban «los cuadros con gente», también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de *alguien,* que puedo ser yo mismo o el

> vecino de enfrente, es un decir, o el de al lado. Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto. Naturalmente, dependerá del contexto que acompañe a ese prójimo (o lejano) (...) Todos los nombres los hallará el posible lector al final del libro, en una lista de, naturalmente, NOMBRES **(nota 185)**.

Tampoco pudo ser ajeno a la sensible conciencia de la naturaleza combinatoria del material fónico y al valor de su condensación y rarefacción alguien que forjó el nombre *Ancia* para titular con él la fusión de sus dos poemarios anteriores, *Ángel fieramente humano y Redoble de conciencia,* tomando hipogramáticamente la primera y la última sílaba de cada uno de esos títulos anteriores **(nota 186)**. Ese título impuesto a posteriori es fuente de jugosas evocaciones que parecen desvelar el étimo profundo de los poemas: un **ansia** («sólo el ansia me vence» en *Ímpetu)* que cristaliza léxicamente en muchos de ellos, o bien resuena como eco fónico y semántico en sus maniquíes: *angustia, agonía,* o en su derivado *ansiedad,* y que está presente en el apóstrofe, en la invocación, en la súplica de la mayoría de ellos, ya desde ese «Cántico Espiritual» que el propio Otero situó como el más antiguo de sus poemas digno de publicarse:

> ¡Oh Sembrador del ansia; oh Sembrador de anhelo,
> que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!
>
> «Cántico Espiritual»

Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
a golpes de **agonía**. Ven. No quieres.
Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo

a besos de **ansiedad** y de **agonía**.
No quieres. Tú que vives. Tú que hieres
arrebatadamente el **ansia** mía.

«Tú, que hieres», *AFH.*

Con todo el tiempo –oh eternidad– abierto,
lo **inasi**dero viendo que se toca,
¿cómo no ha de gritar mi rabia loca,
mi **ansia** de **asir** un sueño ya despierto»

Ancia, p. 48.

Los versos oterianos, por otra parte, están repletos de esas figuras que en la tipología anterior resaltábamos especialmente por su afinidad con el anagrama saussuriano, a pesar de su carácter isogramático: la línea continua de figuración verbal que va de la aliteración a la paronomasia y que, a pesar de su «inorganicidad», como diría Lausberg, crea efectos de sentido que van desde la paretimología ocasional a la creación de verdaderos pseudo-paradigmas de mucha plausibilidad fono-semántica y rítmica, convirtiéndose en claves , más o menos subterráneas de todo un léxico poético. A los

ejemplos de Otero que ya empleamos en la ilustración de la tipología podemos sumar otros muchos:

Sólo el ansia me **vence**. Pero **avanzo**

«Ímpetu», *AFH*

Abro los **ojos**: me l**os sajas** viv**os**

«Hombre», *AFH*

unas manos no humanas

«Hombre en desgracia», *AFH*

Quién fuera **pa**to
para nadar, nadar **p**or todo el mundo,
pato **pa**ra viajar sin **pa**sa**po**rte
y re**pa**sar, **pa**sar, **pa**sar fronteras,
como quien **pa**sa el r**ato**.
Pato.
(...)
¿**Pa**ra qué tanto lío,
tanto **pa**pel,
ni tanta **pa**mplina?
Pato.

«Pato», *EC*.

3.1. La onomástica poética oteriana

Vamos a estudiar sin embargo los casos más anagramáticos en sentido estricto, aquellos que giran en torno a los nombres propios, como veremos a continuación nombres tan hipogramáticamente presentes en los versos oterianos como lo están literalmente.

En lo que hace en concreto al anagramatismo de los nombres propios de personas en su sentido quizá más epidérmico, más «ingenioso», es decir más cercano al anagrama en sentido presaussuriano, como agudeza verbal, quizá sirvan de ilustración los tres fragmentos que copiamos a continuación.

> ¿Dije que se llamaba **Mariví**? Sí, así se llamaba,
> viento y **mar y vi**...
>
> «Otra historia de niños para hombres», en *Ancia*
>
> Pero tú, **Sancho** pueblo,
> pronuncias **anch**as sílabas
>
> *PPP,* p. 46.
>
> *Vaivén,*
> Cecilia **Ca**rol,
> estudiante de Filosofía y Letras.

Anselma Lucía,
taqui-**meca**.

Y yo, siempre andando
de la **Ce-ca** a la **meca.**

ENEUL

Es evidente en estos casos la conciencia juguetona de la descomposición: los dos primeros, isogramáticos, son respectivamente el calambur *Mariví/mar y vi* y la paronomasia *Sancho/anchas,* teñida esta última de fonosimbolismo (la «anchura» de las sílabas de *anchas,* con sus *aes* abiertas y centrales) **(nota 187)**. El tercero supone la resemantización hipogramática de la expresión fija *de la Ceca a la Meca,* vía la acronimia silábica en el caso de *Ce-Ca= Cecilia Carol,* y el apócope en el de *meca.* Se trata en cualquier caso de paretimologías producidas *in praesentia* de los nombres propios.

Otro poema oteriano más extenso despliega una evidente paráfrasis fónica del nombre de su protagonista, *Ludwig van Beethoven,* en una paretimología dilatada que juega con las sílabas del nombre, las reemplea en su caso como palabras exentas, provoca ambigüedades de sentido con el encalbalgamiento de los versos y, en fin, tiende a provocar una armonización fónica y musical del poema a partir de el nombre del compositor. No por casualidad aconseja leerlo *en voz alta:*

León de noche *(PPP)*

(en voz alta)

Vuel**ve** la cara, **Ludwig van Beethoven**,
dime qué **ven**, qué vi**ento en**tra **en** tus ojos,
Ludwig; qué sombras **van o** v**ienen**, **van**
Beethoven; qué **viento vano**, incógnito,
barre la nada... Dime
qué escuchas, qué chascado mar
roe la ruina de tu oído sordo;
vuel**ve**, vuel**ve** la cara, **Ludwig, gi**ra
la máscara de polvo,
dime qué **lu**ces
un**gen** tu sueño de c**en**izas húmedas;
vuel**ve** la cara, capitán del fondo
de la muerte: tú, **Ludwig van Beethoven,**
león de noche, capitel sonoro!

El carácter *tautológico* de la anagramatización del nombre es evidente desde el momento en que éste se repite hasta tres veces, en una de ellas disgregado por tmesis *(Ludwig;* qué sombras van o vienen, *van/Beethoven).* Más que la rendición del nombre por entero, al poeta parece atraerle la sonoridad aliterativa, equilibrada, del apellido del compositor, con esas sílabas cerradas en los extremos que sólo modifican su voca-

lismo: *van* Beetho*ven*, y de hecho son ellas las que soportan la mayor parte del peso anagramático del poema: por un lado el *van* (de *van* Beethoven y de «ir»), por otro el *ven* (de Beethoven y de «ver», aunque es claro que se promueve también una metanalítica presencia del *ven* de *venir),* origen éste último de una armonía suplementaria: se diptonga en *viento* (los *qué* que los preceden marcan el paralelismo: *qué ven, qué vien-to),* que a su vez surte otro dífono anagramático de *Bee-**tho**ven.* Es decir, un *van/ven* que es casi un *vaivén* sonoro que resuena como anagrama criptográfico sobre todo en los primeros versos del poema, y que nunca alcanza expresión léxica completa (casi: *qué sombras van o vienen).* Pero, por otro lado, una mayor sutileza: la ceguera por el *viento* (una etimología fantástica: el viento relacionado con *ver* más que *venir)* que «entra en sus ojos» como arenilla (sólo ve sombras vanas que van y vienen y barren la nada) se transfigura en sordera: «qué escuchas, qué chascado mar roe la ruina de tu oído sordo», cada una de las incapacidades sublimes (la sordera, biográfica, la ceguera, poética y anagramática, como veremos) marcadas por sus correspondientes aliteraciones que casi diríamos de «letra dominante» como decía Mallarmé (la *v* de la vista, la *ch* de la escucha) o bien criptotípicas en el sentido de Whorf, con la peculiaridad de operar una reunión de los contrarios (como el *pharmacon* de Derrida):

incluyen el sentido y su pérdida *(ven vano viento,* podríamos decir para la ceguera; *escucha chascado y roe ruina* para la sordera). La acotación inicial *(en voz alta)* no alude sólo a la musicalidad verbal del poema, sino que refuerza la verosimilitud de la escena que presenta, la presencia real del sordo Beethoven y la consecución de un efecto pragmático perlocutivo sobre él, retórico pues en un doble sentido (Beethoven no está, no vuelve del fondo de la muerte, pero, en cualquier caso, no oye los requerimientos del poeta: *vuelve la cara, dime, gira la máscara).* Ahora bien, la última aliteración *(roe la ruina)* introduce una isotopía *escultórica,* a primera vista no demasiado evidente, en el poema, y enlaza con la incapacidad (la tercera) de Beethoven para moverse: roer la ruina, volver la cara, girar la máscara de polvo, *capitel* sonoro: la «cabeza» *(caput-capitis)* de la columna se vuelve literal, es decir, se remetaforiza **(nota 188)** al aludir a la del compositor, pero mantiene su materia de piedra. El poeta se dirige a un «convidado de piedra», a un *busto* de Beethoven, uno de esos bustos de mármol que lo presentan con semblante serio y reconcentrado y con el pelo abundante, largo y algo rizado (león). Beethoven sí tiene ante el poeta una suerte de existencia *en efigie,* que le hace susceptible de esa interpelación. En la misma línea interpretativa, «vuelve, vuelve la cara, gira! la máscara de polvo» ha de ser entendida como

una gradación hacia la progresiva deshumanización, hacia la solidificación o petrificación del interlocutor: por un lado, la insistencia *vuelve, vuelve la cara* no meramente enfática, sino que contiene una *distinctio,* es decir, una diferencia entre las dos instancias de la repetición, que del significado genérico e intransitivo de *volver,* un volver a la existencia, una resurrección, pasa a un específico *volver la cara,* y por otro la *correctio* en *gira la máscara:* el «girar» más cosificado que el «volver» y la máscara que encuentra su etimología poética en ese ser una «cara más», una cabeza más («cara» viene del gr. *kára,* «cabeza»), pero de polvo. La densa red de conexiones etimológicas (orgánicas o inorgánicas, *savantes* o poéticas) se completa aun con otra «cabeza»: el *capitán* (del fondo de la muerte) también participa de la raíz latina. En resumen: un van Beethoven ciego, sordo, inmóvil, que no ve, no va, no viene, no vuelve, que sólo suena (capitel sonoro) y sueña: un estatismo *extático.*

Cercano al anterior por la densidad de la trama fónica que lo recorre, pero con alusiones nominales acaso más crípticas es este otro soneto

> «Un relámpago apenas», de *AFH.*
>
> **Besas** como si fueses a comerme.
> **Besas besos** de mar, a dentelladas.

Las manos en mis sienes y abismadas
nuestras miradas. Yo, sin lucha, inerme,
me declaro vencido, si vencerme
es ver en ti mis manos maniatadas
Besas besos de Di***os***. A ***b***ocanad***as***
bebes mi ***v***ida. *Sor****bes****.* ***S***in dolerme,
tiras de mi raíz, su***bes*** mi muerte
a flor de la***b***io. Y luego, mimadora,
la ***b***rizas y la rozas con tu **beso**.
Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte
bastara **un beso, un beso** que se llora
después, porque ¡oh por qué! no ***b***asta ***eso****.*

La redoblada invocación a Dios de Otero en los versos finales, la exigencia de una prueba física de su existencia, siempre frustrada por su silencio y siempre decepcionante a través de la vía del amor carnal, no puede ser ajena a ese también redoblado calambur *odios,* tan acorde con el tono turbulento y angustiado en su relación con la divinidad que exhibe la poesía oteriana temprana, y que tanto debe a la mística unión de contrarios. Se diría que el hacer a Dios objeto de interpelación apostrófica lleva ya en sí aparejado en nuestra lengua ese efecto de sentido que colisiona con su esencia amorosa, y que tiene larga tradición como tema literario, ya desde el Libro de Job, y no menos larga tradición popular, incluso

como *tema* fónico literal: el *Refranero General* compilado por J. Martínez Kleiser recoge el refrán *El **odio** es un mal nieto de **Dios** (RG,* 177).

El *o-dios* redoblado entra además en relación fónica, semántica y hasta de filiación paretimológica con la otra palabra objeto de iteración: *besos.* Este acercamiento se ha fraguado en los versos 7-11*,* donde se teje una densa trama de efectos sonoros y de sentido, desde el políptote *(besas, besos, beso),* hasta las aliteraciones de *b* y de *s (**Bes**as **bes**os de Dios. A **b**ocanadas **bebes** mi vida. **S**or**bes**. **S**in dolerme, tira**s** de mi raíz, su**bes**)* y, más concentradas, las de *m y r.z.s (**mi** **m**uerte...**mim**adora; la b**rizas** y la **r**o**zas**)* pasando por un encadenamiento de dífonos que crea casi una figura (par)etimológica: ***be**sa**s** y **be**be**s*** (en anáfora versal además); *be**bes** y sor**bes**; **s**or**bes** y **s**u**bes**,* que hace plausible la de *oh-di**os** y bes**os**.* La cadena se prolonga si tenemos sólo en cuenta el homeóptoton (la segunda persona del singular del presente de indicativo: *besas, bebes, sorbes, tiras, subes, brizas, rozas).* El beso del amor humano, progresivamente más interior y a la vez más elevado, más sublime, hasta casi matar dulcemente, aspira a participar del amor divino, pero no basta. De ahí la decepción, de ahí que el Dios apostrofado sea naturalmente objeto de amor y de odio.

Otro anagrama de Blas de Otero, *tautológico* en vez de *criptográfico* como éste último, aunque más logrado estéticamente que el anterior, más partícipe de la bondad poética del soneto que lo incluye, es éste que recorre la evocación de la profesora de francés de la infancia del poeta, origen de sus primeros ensueños eróticos:

Mademoiselle Isabel (AFH)

Mademo**isel**le **Isabel**, ru**b**ia y france**sa**,
con un mirlo debajo de la pi**el**,
no sé si aqu**él** o é**sa**, oh mademo**isel**le
Isabel, canta en **él** o si **él** en é**sa**.
Princes**a** de mi infancia: tú, princes**a**
promes**a**, con dos senos de cl**avel**;
yo, le livre, le crayon, le..., le..., oh **Isabel**,
Isabel..., tu jardín tiembla en la mes**a**.
De noche, te al**isab**as los c**abel**los,
yo me dormía, meditando en **el**los
y en tu cuerpo de ros**a**: maripos**a**
ros**a y** blanca, **vel**ada por un **vel**o.
Vol**a**da para siempre de mi ros**a**,
mademo**isel**le **Isabel**, y de mi ci**el**o.

En el soneto, la inicial similicadencia (luego reutilizada como rima) *Mademoisell e Isabel* parece dar el tono de toda la com-

posición, que es una densa trama de resonancias que van amplificando la rima en susurro ya anagramático en sentido saussuriano. No nos referimos sólo a la evidencia de que *Isabel* surte de su propio material fónico dos de las rimas del soneto *(-esa, -el)* y entra en la composición de las otras dos *(-ellos/ elo y -osa).* Se diría que esa primera rima interior *Mademoiselle Isabel,* que la grafía francesa vela parcialmente, pero que se hace evidente «para el que *sabe* francés» **(nota 189)** es la otra cara de la repetición del dígrafo anagramático (pues es sólo gráfico, y no fónico), *Mademoiselle Isabel* **(nota 190)**. La proximidad de las dos palabras crea un efecto de sentido complejo: por un lado, marcar la distancia entre las dos lenguas que son las del alumno y la profesora, y al tiempo la vía de su superación por medio de esa colusión fónica de la rima, que parece conciliar las impresiones acústicas y las visuales discordantes operando la etimología como metáfora del magisterio amoroso; y por otro promover, a través de la segregación de *elle/el,* una compleja trama de rimas internas que incluye pronombres anafóricos *(aquél-él* referidos al *mirlo, ésa,* referida a la *piel),* luego devenirlos los pronombres personales *tú/yo.*

Además, el encadenamiento de rimas en eco de hasta cuatro términos *(Mademo**isel**(le)/**ls(ab)el**/cl**avel/él**)* que urden los cuartetos, anticipa la organización fónica del resto de rimas,

en eco *(pro**mesa/mesa/ésa**)* internas *(franc**esa**/princ**esa**/prom**esa**; r**osa**/marip**osa**/r**osa**; **v**e**lada**/**v**o**lada**)* y el polípote ***vel**ada/**vel**o.* Todos los versos sin excepción incluyen algún dífono anagramático de la palabra-tema *Isabel,* y en tres de ellos la reconstrucción es completa: en el primero, donde concurre con la propia enunciación «gramática» del nombre y establece una tensión polémica entre dífonos y dígrafos: *«Mademo**isel**le Isabel, ru**bi**a y franc**esa**»,* en el v.12, *«ro**sa**, **y** blanca, **vel**ada con un **vel**o»)* y hasta ordenada en *paramorfo* en el v. 9: *«te al**isab**as los c**abel**los».*

Blas de Otero declina en el poema el pseudo-paradigma de *Isabel,* que está formado por ese inaugural *mademo**isel**le y* por *franc**esa**, princ**esa**, prom**esa**,* por *marip**osa**, ro**sa**,* por *p**iel**, cla**vel**,* por *c**abel**los,* por *ci**elo**,* reiterado por la trama de pronombres anafóricos *(é**sa**, aqu**él**, **él**, **el**los) y* concluido nostálgicamente con ese *«**vel**ada con un **vel**o, **v**o**l**ada para siempre»* que se consuela con la repetición epifórica de la invocación inicial: *Mademoiselle Isabel. El* siguiente esquema muestra la procedencia anagramática de los dífonos en que puede ser descompuesto el nombre-tema y su articulación en segmentos polifónicos de mayor complejidad. Dos notas merecen ser señaladas. Por un lado un índice cuantitativo en la sobrerrepresentación de los dífonos *-sa- y -el,* más reiterados de lo que su papel en las rimas del soneto exige: once *-sa-*

para seis versos que riman (cuatro *-esa* y dos *-osa)* y nueve *-el* para cuatro rimas. Por otro, el índice cualitativo y más revelador de los polífonos, que concentran el material fónico del nombre, siendo los difonos sueltos vueltas parciales del tema principal vehiculado por ellos.

IS **SA** **AB** **BE** **EL**

*(3) mademo**is** elle france**sa***
*mademois**el** le*
(gráfico) *é**sa** (2)*
*pi**el***
*princ**esa** (2)*
*aqu**él***
*prom**esa***
él
*m**esa***
*ci**el** o*
*ro**sa** (3)*
***ell** os*
*maripo**sa***

____BEL____
***vel**ada*
***vel**o*

____ABEL ____
*cl**avel***
*c**abell**os*

____ISAB____
*al**isab**as*

El papel de ese nombre *Isabel* en el imaginario poético de Otero no es anecdótico, sino central. Es el verdadero catalizador de todo un escenario de la memoria al provocar la asociación inmediata con la infancia bilbaína («princesa de mi infancia»). Dicha asociación es evidente en otro soneto oteriano, *«*1923*»* de *QTE,* cuyos tercetos dicen:

> Llueve en la noche triste de noviembre,
> el viento roza y moja los cristales,
> y, entresoñando, escucho... Llueve, llueve
> en mi villa de olvido memorable
> –*mademoiselle* Isabel–, pálida frente
> de niño absorto entre los soportales...

Pero son otros ecos intertextuales del nombre, más crípticos y plenamente anagramáticos, los que más nos interesan. Otro soneto más, «Mira», incorporado como novedad en *Ancia,* pero emplazado significativamente por Blas de Otero justo después del que acabamos de analizar, que pertenecía ya *a AFH,* parece contener índices tanto fónicos como temáticos favorables a la evocación, en este caso criptográfica, del nombre de *Isabel. No* sólo hay una coincidencia de género y de tono –éste también es un soneto que se dirige en segunda persona a la mujer amada, aunque en este caso omitiendo su nombre–, sino que también hay notables coincidencias en

el léxico empleado en ambos sonetos, un léxico por un lado ya en sí tropológico, y por otro precisamente asociado por su evocación fónica al *mot-thème:* los claveles que metaforizan en ambos textos a los senos, el paradigma de asociaciones analógicas por el significante *«vel*o, *vel*ado, *vol*ado», del primer soneto, que alcanza en el segundo otro caso flexional con la *«vel*a*»*

MIRA

Detrás d**el** m**irabel** de tu **ve**stido,
linealmente apuntando a los cl**avel**es,
íntimas **silba**n y a la vez crueles, **ISABEL**
dos finas balas de marfil erguido.
Herida seda, silencioso ruido
alrededorizando curvas mi**el**es,
al ra**s** del m**irabel**, tiros donc**el**es
detienen con un palio sostenido.
No sin temblor, sí con vai**vé**n de **vel**a
alada, insignemente sollozante:
brial latino de tirante t**el**a.
Línea movida, **el**ipse vacilante.
Íntimo s**is**mo, mir**abel** que **ve** l**a** **ISABEL**
alta d**el**icia d**el** marfil **silbante**. **ISABEL**

Es evidente la abundancia de polífonos anagramáticos del nombre. En primer lugar la palabra mir*abel,* que aparece tres veces, en el inicio, medio y fin del soneto (vv. 1, 7 y 13), el cual, precisamente por titularse «Mira», promueve un análisis favorable para el nombre: la disgregación del polífono *bel.* Blas de Otero parece forzar una etimología poética de *mirabel* (una especie de *girasol)* que importa directamente al nombre criptográfico *Isabel* (pues rima con ella), y también a esa descomposición que propicia el título *(mira-bel):* un mirador de la belleza. Además, el mismo polífono de mir*abel* se repite de nuevo en claveles, en esa metáfora que como ya hemos apuntado hace alusión intertextual al explícito soneto *«Mademoiselle* Isabel». Y en forma reducida, abreviada, aparece en ese pseudo-paradigma que forman las palabras ***ve**stido, vai**vé**n y **ve**la* por un lado *y cru**el**es, mi**el**es, donc**el**es, t**el**a, **el**ipse y d**el**icia* por otro. Los dos versos finales parecen recoger toda la carne fónica del nombre que ha ido diseminándose paragramáticamente, y condensarla en dos perfectos anagramas: en el v.13 uno saussuriano, hipogramático, tan completo y ordenado que es en realidad un paramorfo: *s**is**mo, mir**abel**,* y que nos recuerda aquel otro de *«Mademoiselle* Isabel»: *te al**isab**as los c**abell**os;* en el v. 14 otro presaussuriano, isogramático, es decir, meramente permutativo y monofonemático: ***silba**nte,* raíz cuya intimidad fónica con

Isabel había sido ya anunciada en el v. 3, que rinde a su vez un segundo anagrama hipogramático del nombre, aunque en este caso menos respetuoso del orden: *íntimas* ***silba****n, y a la vez cru****el****es* **(nota 191)**. Y esta densidad en la evocación parece haber dejado rastros en la contorsión inusual de la rima en los tercetos: sólo dos rimas alternas *(-ela, -ante),* y no tres, y con ese encabalgamiento tan abrupto de los versos 13-14, que separa el artículo del nombre y provoca esa rima que es un verdadero calambur *(vela/ve la).*

Un tercer soneto, que sucede a los dos anteriores en *Ancia,* completa el tríptico **(nota 192)** de las evocaciones anagramáticas de *Isabel, la* primera explícita, la segunda críptica, y esta tercera si cabe todavía más, al superponerse con la evocación iconográfica de la Venus dormida de Giorgione:

Venus

Así, d**is**imulante en **is**tmo y luna
iluminada, c**asi** de oro y nie**ve**;
entredormida y desmayando, le**ve**,
los dedos **bel**los entre otra y una
columna unidas, sin **asi**r ninguna
(tal, una mano a capit**el** se atre**ve**),
así Giorgione te soñó... **Si** mue**ve**
el pinc**el**, es que peina o es que acuna.

Istmo di**v**ino, d**el**icada **isla**, **ISABEL**
Isis, oas**is** de d**isuel**tos oros,
sable de seda que se evade, **aísl**a. **ISABEL**
Y al fondo, en un fingido para**íso**,
si mudas frondas, ci**el**o y luz canoros
que con los ojos, su**ave**mente, **alis**o. **ISABEL**

En este caso también dos étimos anagramáticos coincidentes con los de *«Mademoiselle* Isabel»: uno, un tanto banal, *ci**el**o;* el otro, significativo, el *te al**isab**as los c**abel**los* de entonces se convierte en un *su**ave**mente a**lis**o,* pero sólo «con los ojos»: el tacto está vedado. Los polífonos de *Isabel* están más dispersos en los cuartetos, donde en cuatro ocasiones el segmento *isa-* aparece invertido: ***así*** (dos veces), *c**asi** y **asi**r, y* la sílaba *-bel* en ***bel**los.* La densidad de la paráfrasis fónica aumenta en los tercetos, donde hasta tres versos rinden enteramente el nombre, en grado creciente de compactación de los segmentos. La «declinación» ana-gramática de *Isabel,* ya cuantiosa en los sonetos anteriores, se alarga todavía más: el difono *Is-* coincide con posición inicial de palabra en *Istmo, isla* e Isis, donde se redobla, en el primer y último caso además coincide con inicio de verso y con mayúscula. Además comparece en *oasis, disueltos, aísla, paraíso y aliso. Y -sabel* está totalmente en ***sable*** (con una *levis inmutatio,* una simple metátesis), y parcialmente de nuevo en *disu**el**tos,* en

*d**el**icada* y en *su**ave**mente.* En ésta última palabra, además, cohabita con el anagrama de *Venus,* nombre que está en el título pero no en los versos, aunque se deja sentir con nitidez en las rimas de los cuartetos *(nie**ve/en**tredormida, le**ve**, atre**ve**, mue**ve** y,* con inversión, ***un**a, **un**a, ning**un**a, ac**un**a). Suave* se diría casi el *mot-valise* que reúne los *mots-thème,* el críptico y más realzado fónicamente de *Isabel y* el tautológico y más tenue de *Venus.*

3.2. Toponimia: la geografía anagráfica de Blas de Otero

> Ávila, Málaga, Cáceres, Játiva, Mérida, Córdoba,Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, Úbeda, Arévalo, Frómista. Zumárraga, Salamanca, Turégano, Zaragoza, Lérida, Zamarramala, Arracundiaga, Zamora.
>
> Sois nombres de cuerpo entero, libres, propios, los de nómina, el tuétano intraductible de nuestra lengua española.
>
> UNAMUNO.

Junto a los nombres de las personas, ejercen sobre Otero especial fascinación mimológica los nombres de los lugares, con repercusiones creativas en su poesía casi tan poderosas como lo fueron en la prosa de Proust. *Que trata de España y Poesía con nombres* recogen muchos poemas donde se explota la evocación fónica, la etimología poética de los nom-

bres de ciudades y pueblos de España, que va más allá de la simple aliteración e indica en cambio casi una inspiración en el silabeo del nombre:

Sevi**lla es**tá **ll**ora**r**ndo. **So**r**ia**
se pu**so s**e**ria**. B**aeza**
al**za** al **c**ielo las ho**ce**s

Y **du**rad**ero** como el **Duero**
rum**or de**l **Duero rode**án**do**me

del **Esla** los **es**b**e**lto**s** á**la**mos
nos zam**bull**íamos
en el Guadal**bull**ón

venir por la orilla
del **Arlanza**, cruz**ar la** p**laza**

cielo de **Zarauz azu**l y bl**a**nco

no sé **oigo** las **ol**as
de **Orio Guetaria**
Elanchove las **anch**as
olas rabi**o**sas

Jaén a**ja**zm**in**ada

Morella, u**ña mella**d**a**

a**marga ma**r de **Málaga**

Vieja **Bilbao**, antigua plaza Nueva,
Barrencalle Barrena, soportales
junto al **Nervión**: mi **vi**lla despiadada
y beata. (La virgen de la **Cueva**
que ll**ueva**, ll**ueva**, ll**ueva**) **Barr**izales
del alma niña y tierna y destrozada.

Otero se recrea en la resonancia de sus topónimos más queridos, practicando casi de forma sistemática su etimología poética. Algo muy similar descubrimos en Miguel de Unamuno, maestro de Otero en muchos sentidos:

Zamora de doña Urraca - **Zamora** del **C**id **ma**n**c**eb**o**
…
Code de Mieza que **c**u**e**lg**a**s - sobre la s**i**m**a** del lecho
Escombrera de Laverde - donde se **e**nt**erra**ron **re**zos
Frejeneda fronteriza, - con tus viñedos por **fre**snos.
Barca d'Alva del **abra**z**o** - del **Á**gue**da** con el Duer**o**.
...
Soria en la **so**b**r**emeset**a**, - con la mar, t**o**d**a** **s**ender**o**.

UNAMUNO *Cancionero* n° 271.

También en Otero las letras de los lugares amados se disuelven y reordenan en artificios anagramáticos explicitados ya por la misma composición tipográfica del poema:

he venido volando hasta el caribe
a aprender el **a b c**
de **c** u **b a** a cosechar palabras
«Oigan la historia», *Mientras.*

Hay un poema sin embargo donde se alude a una ciudad que no se nombra sino anagramáticamente, es decir, un criptograma, cuyo índice no es sólo temático y de saturación fónica, sino la propia declaración del poeta acerca de la mención críptica **(nota 193)**:

Otra vez
debo decir he visto estoy cansado de ver
herrum**b**re añ**il** enja**lb**ega**a**da r**o**ña
B IL LB A O
Hoy
doce de agosto en la ciudad que nombro
alzo la frente frente al mar
«Litografía de la cometa» *EC*

Hemos aislado en la poesía oteriana otras paráfrasis fónicas de *Bilbao,* cuna del poeta, asociadas a las evocaciones de la infancia:

Y **v**oy s**ilba**nd**o** por la calle. Nada
B ILBA O
me importas tú, ciudad donde naciera.

«Muy lejos», *PPP*

me rebelé, **vi** y **volví**
Bl Bl
L
BO

«Bilbao, me voy ya pronto» *EiR (HMLG)*

Un precedente muy significativo de esta pulsión del nombre parece evidente en otro bilbaíno desarraigado y nostálgico. Nos referimos de nuevo a Unamuno, cuya Influencia en la poesía oteriana ha sido a menudo señalada. En don Miguel, sabio degustador de las resonancias fónico-semánticas de ciertas palabras, como ya vimos arriba en numerosos ejemplos, la evocación eponímico-hipogramática del nombre *Bilbao* es incluso más evidente que en Blas de Otero. Un anagrama parcial del nombre lo encontramos en estos versos:

> Cochorro de mi niñez! - en el cuévano en que guardas
> tus alas de zumbar vuelo - me traes la dulce mañana
> de mi primer primavera - del **Bilbao** de mis entrañas
> Esos tus abaniquitos - me **b**rezan **bri**sa del a**lba**.
>
> UNAMUNO, *Cancionero* n° 221.

Pero la evocación anagramática es mucho más clara en este otro poemita, donde la centralidad temática de *Bilbao* es evi-

dente, y donde colaboran en la eponimia del nombre la rima y la mención del topónimo en euskera. En el primer verso se concentran la palabra-tema explícita, dos maniquíes suyos –uno de los cuales está incluido en el otro y comparte con él uno de sus límites, es decir, lo que Saussure llamó *maniquí-telescopio– y,* claro es, el silabograma completo del nombre:

> **Bilbao**; el [[**ba**rc**o**] dice **a**d**iós** a s**ilbo**];
> la mena roja llévase el Nervión;
> antaño a Sheskspir al cantarle el bilbo
> *el arte le cantaba del ferrón.*
>
> *Cancionero,* n° 1.030.

Varios poemas de Otero aluden anagramáticamente, unas veces *in praesentia, y* otras veladamente, a un nombre objeto de vigilancia especial por la censura del momento: el propio nombre de *España* **(nota 194)**. Otero no se libró de ella: su libro *En castellano* de 1959, hubo de publicarse en Francia *(Parlen clair En Castellano.* Edición bilingüe, París, Seghers, 1959) y no pudo editarse aquí hasta 1977 **(nota 195)** y *Que trata de España* fue gravemente mutilado antes de ver la luz en 1964 **(nota 196)**. El poeta se quejaba en la etimología popular que vimos arriba: «impreso: prisionero entre líneas o entre rejas» *(QTE),* pero también en otros versos, donde la

voz amordazada parece descubrir su juego en la alusión oblicua, tanto temática como fónica:

> Si el aire
> público pudiera competir
> con mi pecho
> personal, acechado por la sombra,
> oh población de claridad,
> diría
> tu combate y tu rostro altoaplastado,
> debo decir
> como en cestas con frutas la palabra
> frondosa, si el aire
> corriese simplemente abierto y si...
>
> (...)
>
> Pues bien, tenemos
> puestos de flores, restos
> romanos,
> alpargatas gastadas
> a la orilla ritual de los raíles,
> espejos en diagonal directamente huidos,
> y una rabia emplazada
> debajo de un reloj y una esperanza.

La verdad,
debajo.

Si el aire
agitase los precios, se cerniese
abril en Pueblo Nuevo,
hablaría yo claro, tejería
las letras
de otro modo más simplemente, si...

«Condal entredicha», *EC*

Que mi pie te despierte, sombra a sombra
he bajado hasta el fondo de la patria.
Hoja a hoja, hasta dar con la raíz
amarga de mi patria.

Que mi fe te levante, sima a sima
he salido a la luz de la esperanza.
Hombro a hombro, hasta ver un pueblo en pie
de paz, izando un alba.
Que mi voz brille libre, letra a letra
restregué contra el aire las palabras.
Ah las palabras. Alguien
heló los labios –bajo el sol– de España.

«Anchas sílabas», *EC.*

En los dos libros citados, además de en *Pido la paz y la palabra,* que forman la trilogía social de la producción oteriana, son abundantísimas las evocaciones de *España* que desgranan el nombre en sus sílabas y las diseminan al sesgo de los versos en grados diversos de completen: desde aliteraciones y paronomasias que anagramatizan parcialmente el nombre («Quiero una España mañanada» *(QTE),* «Vuelvola la espaciosa y ardua Españá» *(QTE),* «España *despeña*da» (EC), *«espú*rea España» (EC)) hasta su hipogramatismo total, es decir, la presencia del silabograma completo en un espacio concentrado, bien en la forma que hemos llamado tautológica, es decir, con la presencia explícita, «gramática» del nombre España, que se anticipa en el título o en el texto o, con mayor frecuencia, que se enuncia como clausura del texto y parece recolectar todo sus silabismo disperso, o bien escondida criptogramáticamente en los versos.

Y así por ejemplo *España* despliega sus mallas fónicas después de comparecer como mot-thème explícito en *Hojas de Madrid* de *PPP,* y en concurrencia con una evocación del Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz:*

> **ESPAÑA, ESP**i**NA** de mi **A**lma. **UÑA**
> y carne de mi alma. Arráncame
> tu cáliz de las manos.
> Y amárralas a tu cintura, madre.

En otros casi adopta la forma del *silabograma* anagramático completo, al surtir casi en su estricto orden los segmentos polifónicos que recolectados dicen la palabra-tema:

> **ES**te **ES** el libro. En vu**ES**tras manos
> tenéis **ESPAÑA**. Dicen que la dejo
> malparada. No es culpa del **ESP**ejo.
> Que juzguen los que viven por sus manos
> **ES**crito **ES**tá con nombres castellanos,
> llanto andaluz, reciente, algún viejo
> trozo de historia: todo con un dejo
> vasco, corto en **PA**labras
> Ved, oíd.
> Preguntad quién calumnia a quién. Quién vive
> de **ESPA**ldas a la luz. No sé. Decid
> quién encendió la **PA**z frente al nazismo
> incendiario. Quién hace, quién **ES**cribe
> la historia de ma**ÑA**na desde hoy mismo.
>
> «Sin título», *QTE*.

> **ES**ta tierra, **ES**te tiempo, **ES**ta **ESPAN**tos**A** podredumbre
> que me acom**PAÑA**n d**ES**de que nací
> (porque soy hijo de una **PA**tria triste
> y hermosa como un sue**Ñ**o de piedr**A** y sol; de un tiempo
> amargo como el poso
> de la historia).
>
> «Juntos», *PPP*.

En otras ocasiones, el título anticipa ese mot-thème, luego descompuesto y reutilizado con tal profusión que forma un verdadero paradigma anagramático del nombre propio *España*: *esp*er*anza* d*esp*er*a*d*a*, *es*téril, *esp*esa*da*; *pa*tria en *paz* y *pa*labra *pa*radora, ma*ña*na y soterra*ña* **(nota 197)**.

> ESPAÑA
> **PA**tria de piedras y sol y líneas
> (...)
> d**ESESP**er**A**d**A**
> **ESPAÑA**, camisa
> limpia de mi **ESP**er**ANZA**
> y mi **PA**labra viva,
> **ES**téril, **PA**ridora, r**A**m**A**
> **A**gr**A**z y raíz
> del pueblo: sola y soterr**AÑA**
> y decisiva
> **PA**tria.
>
> «España», *QTE*

La persistente asociación anagramática de algunas de estas palabras con España se hace explícita en ocasiones por otros mecanismos, como la simetría en el coupling sintáctico:

Ma**ña**na, ma**ña**na, ma**ña**na.
Está bien, está bien. Pero empecemos.
Esper**anza**, **esp**er**anza**, **esp**er**anza**.
Está bien, está bien. Pero avancemos.
España, España, España.
Apenas puedes con tus pies, apenas.

«Avanzando, cayendo y avanzando», *QTE*

A veces hay declaraciones que se juzgarán más o menos significativas sobre esta fértil inspiración en el nombre *España.* Y así, Otero dice en «Tiempo» (de *Escrito para):* «yo dije España está perdida dentro de su nombre» y en un poema sin título de *PPP,* sentencia: «en el nombre de España, paz». En otros dos poemas la recomposición final del nombre adopta la forma de un hallazgo o de un resonar prolongado:

«Propiedad de la palabra», *EC*

Esta
es mi casa.
Propiedad
de la **pa**labra.
Abro
si digo rambla de Cataluñ**a** sol
la ventana.

Esta
es mi **pa**tria.
Horadar
dormida piedra, hasta encontrar **españa**.

«Tañer», *EC*

Escucho,
estoy oyendo

el reloj de la cárcel
de León.

La cam**pa**na de la Audiencia
de Soria.

Filo de la madrugada.
... oyendo
t**añ**er
España.

Un anagrama criptográfico de *España* parece desprenderse de este breve poema, que incluiría, al modo barroco, la propia pero muy sutil clave de su desciframiento:

***NOMINA**, EC*

Mi **no**mbre está en la **mina**,
y mi **corazón**
en el boquete mayor de la **esp**er**anza**.

La nómina del título se abre, descubriendo su etimología poética en el *nom*bre *y* la *mina,* del mismo modo que la palabra *España,* que no aparece, es la que se abre en el boquete mayor de la palabra *esp*er*anza:* ya hemos visto el explícito empleo paronomásico de ambas palabras en otros poemas de Otero. «Esperanza» casi es el maniquí con silabograma completo de «España»: la ausencia de la nasal *ñ* es compensada por el grupo fónico *nz* de nasal alveolar y fricativa interdental, que incluso gráficamente parece una extensión lineal de lo que en la *ñ* aparece como *plexus* gráfico.

Blas de Otero tiene su nombre en la nómina de la mina y su co*razó*n (que alitera además con esper*an*za) en *España.* Desde este punto de vista, *esperanza* es casi un mot-valise que reúne *a España* y a *corazón.* Por otro lado, la *explicado* de *nómina* promueve una similar para *co-razón:* una razón compartida, como compartido ha de ser el trabajo de la mina, el nombre en la nómina y la España que ha de emerger de la esperanza.

La asociación no es excepcional, y el poema *Copla,* de *QTE,* reúne los tres términos y añade un cuarto, *desesperación,* que alterna con *esperanza,* como el pulso del corazón alterna sístole y diástole:

Copla, *QTE*, 42

He aquí **ESPAÑA**,
pulso de mi co**RAZÓN**:
el pulso de una **ESP**er**ANZA**
y una d**ESESP**er**A**ción.

Otra alusión críptica *a España* parece desprenderse de la última estrofa del poema *Copla del río* (de *EC):*

Y pues vos, claro varón, tanta **esp**er**anza**
y aún más, y mayor fe que don Rodrigo
Manrique hoy acodáis hacia la m**añ**ana,
andad en **pa**z
a**pa**centando el trigo...

Nos remitimos a la persistencia de las asociaciones explícitas de *España* con las palabras *esperanza, paz y mañana,* que aquí aparecen reunidas no por casualidad en cuatro versos.

Como vemos, esta persistencia obsesiva del nombre de *España* que recorre la trilogía más política de Blas de Otero *(Pido la paz y la palabra, En castellano, Que trata de España)* es multiforme, y alcanza todos los grados posibles de la figuración por repetición que inventariábamos arriba, desde la isogramática, bien por vía de la aliteración, de la paronomasia, de la etimología poética, hasta la hipogramática en todas

sus formas (el silabograma, el anagrama, el paragrama) y tanto en la modalidad tautológica o *in praesentia* como en la criptográfica o *in absentia* del nombre en su forma propia.

El nombre de *España,* parafraseado fónicamente en los versos oterianos de forma tan evidente como esperamos haber demostrado, no es sin embargo un mero truco para eludir la censura, ni siquiera en los casos de criptogramatismo. Más bien sucede que ese nombre condensa en el imaginario poético del autor toda el ansia de plenitud que antes, en *AFH, RC y Ancia,* representaban Dios y la mujer amada (la *Isabel* de su infancia bilbaína). Todos ellos pueden ser nombrados, pero el poeta siente la impotencia de esa mención, la imposibilidad de la respuesta y de la intervención en esa instancia a la que se apela. El anagrama, al menos en el caso de España, tiene casi una finalidad encantatoria, es un sortilegio destinado a aliar al destino de España el de unas «*es*peranzadoras *pa*labras para el ma*ñana*».

1 *Cf.* Roman Jakobson, «La nouvelle poésie russe» (1919), en *Questions de poétique,* Paris, Seuil, 1973.

2 Edgar Allan Poe, «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas,* Madrid, Alianza Editorial, 1987 [1956], pp. 65-79. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Copiamos también íntegramente el poema *The Raven* en pp. 117-120.

3 «Nuevas notas sobre Edgar Poe» (1857), en *Escritos sobre literatura,* Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 241-263. Poe tituló su arte poética *Philosophy of Composition,* de 1846, aunque en su traducción Baudelaire lo cambió por *La Genèse d'un poème.* Junto a las «Nuevas notas», el más interesante texto de Baudelaire sobre Poe es «Edgar Poe: su vida y sus obras» (1855), *op. cit.,* pp. 209-238. Estos dos ensayos y el resto de la contribución baudeleriana a la difusión de la obra de Poe (sobre todo prólogos a la edición francesa de alguno de sus cuentos y poemas) están editados en español en Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe,* Madrid, Visor, 1988.

4 Kristeva llama a la absorción y destrucción simultánea de los demás textos del espacio intertextual *alter-junción discursiva* y afirma: «La práctica poética que vincula a Poe-Baudelaire-Mallarmé proporciona uno de los ejemplos modernos más impresionantes de esta alter-junción. Baudelaire traduce a Poe; Mallarmé escribe que va a recoger la tarea poética como un legado de Baudelaire, y sus primeros escritos siguen las huellas de Baudelaire; igualmente Mallarmé traduce también a Poe y sigue su escritura; Poe a su vez parte de De Quincey... La red puede multiplicarse, expresará siempre la misma ley, a saber: el texto poético es producido por el movimiento complejo de una afir-

mación y una negación simultáneas de otro texto». En *Semiótica 2,* Madrid, Fundamentos, 1978, p. 69.

5 Charles Baudelaire, «Nuevas notas sobre Edgar Poe», *op. cit.,* p. 262. Todos los recursos enumerados por Baudelaire están presentes en *The Raven.* El primer verso contiene una rima leonina ejemplar: *Once upon a midnight dreary, while 1 pondered, weak and weary.* Otra vez la rima leonina, encadenada con una rima interna y una insistencia de claro efecto onomatopéyico aparece en los versos tercero y cuarto: *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,/As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.* En todas las estrofas el quinto verso es el eco parcial o total del cuarto: *It shall clasp a sainted maiden whom the angels narre Lenore-/Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore» (15ª)* que tiene como efecto esos «retornos obstinados de frases que simulan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija».

6 Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens,* Paris, Minuit, 1976, p. 22. La reflexión sobre *The Raven* abre la primera de las lecciones, impartidas por Jakobson en 1942 en la sede de *l'École libre de Hautes Études* de Nueva York.

7 Roman Jakobson, «Le langage en action», recogido en *Questions de poétique,* Paris, Seuil,1973, pp. 205-217. La traducción al francés del ensayo, escrito originalmente en inglés [«Language in operation», 1964], se debe a Alfred Jarry.

8 *Op. cit.,* p. 215.

9 *Op. cit.,* p. 208.

10 *Infra,* pp. 200-201.

11 La repetición no llega nunca a ser total, formular, pero en un caso sólo debido a la diferencia métrica entre el cuarto verso (octómetro trocaico acataléctico) y el quinto (heptámetro cataléctico): «`T is *some visitor entreating entrance at my chamber door-/Some late visitor entreating entrance at my chamber door (3ª* estrofa). A veces presenta elementos novedosos intercalados, que amplifican una descripción: *But, with mien of lord or lady, perched aboye my chamber door / Perched upon a bust of Pallas just aboye my chamber door (7ª); Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore-/What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore (12ª).* En otros casos la insistencia en epífora del quinto verso sobre el cuarto confía a los elementos no repetidos la matización del sentido o el énfasis sobre ciertas palabras (el *he* referido al cuervo, asimilado a los amigos que también han volado): *Till I scarcely more than muttered «Other friends have flown before-/On the morrow* he *will leave me, as my hopes have flown before (10ª); On this home by Horror haunted –tell me truly,1 implore-/Is there– is there balen in Gilead? –tell me– tell me, I implore!» (15ª).*

12 *El* poema de Poe titulado *Lenore,* dedicado a una mujer muerta en edad temprana, emplea también con ella la misma rima que *The Raven.* Dicen los versos *3 y 4: And, Guy De Vere, hast* thou *no tear? -weep now or never more/See! on yon drear and rigid bier low lies thy lave, Lenore!* Otro verso presenta como rima interna *The sweet Lenore hath gone «before».* Como ya dijimos, Lenore es nombre recurrente en la obra tanto poética como prosística de Poe y remite a

la protagonista de la balada del tema tradicional de «la doncella y la muerte», que Schubert convirtió en *lied* poniendo música a unos versos de Claudius, y luego retomó para un famoso cuarteto de cuerda. Poe transforma este tema en aquel más afín a su talante del «amante en duelo».

13 Jean Starobinski «Mallarmé et la tradition poétique française» *Les lettres francaises,* número especial de 1948, p. 39.

14 Citan a Mallarmé, aproximándolo en grados diversos a la hipótesis saussuriana, *WUNDERLI* 1972²144-150; *OSSOLA 1979,* 7-19; J. Kristeva en *Semiótica 1,* p. 240 y ss. y en «Semanálisis y producción de sentido», p. 300; y Gérard Genette en *Mimologiques,* pp. 257-278. Pero son citas extraídas de ensayos («crise de vers» y «Quant au livre» en *Variations sur un sujet) y* de la gramática inglesa de Mallarmé, *Mots anglais, y* no posibles anagramas insertos en sus versos. Sólo abordan anagramáticamente los versos de Mallarmé, además de la poética paraanagramática de sus prosas, Jacques Derrida en *La dissémination* («La double séance», pp. 199-318, y Jean-Michel Adam, «Encore sur «Les Chats». Sur le premier vers», *Poétique* 37 (1979), pp. 43-55.

15 «Crise de vers», en *Variations sur un sujet, Œuvres Complètes (O.C.).*

16 «Quant au livre» en *Variations sur un sujet, O.C.* Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 380.

17 «Les mystères dans les lettres» en *Variations sur un sujet, O.C.* p. 386. 1

18 «Crise de vers», en *Variations sur un sujet, O.C.,* p. 366.

19 *Proses diverses,* en *O.C.,* p. 885.

20 Mallarmé se refiere a un aserto anterior, en el que creía descubrir «un rapport, oui, mistérieux, on entend bien, entre cet *s* du pluriel et celui que s'ajoute à la seconde personne du singulier, dans les verbes, exprimant lui aussi, non moros que celui causé par le nombre une altération...quant à celui qui parle... *S*, *dis je,* est la lettre analytique; dissolvante et disseminante, par excellence».

Hagamos notar que esta hipótesis mallarmeana sobre la virtud mimológica de la *s* no es en primera instancia fónica, ni gráfica, sino *gramatical.* La *s* encuentra su justificación no en su concurrencia en una lista de palabras más o menos extensa que designan seres o acciones cuya esencia es «el deslizamiento», por ejemplo, o en su semejanza gráfica con la «serpiente», sino en una más profunda y misteriosa afinidad: una consistencia gramatical que atraviesa horizontalmente los paradigmas nominal y verbal en busca de la expresión de lo *otro,* de la alteridad.

21 *Mots anglais, Œuvres complétes,* pp. 885-1.053. No podemos tratar aquí, al desbordar nuestro actual propósito, un cotejo sistemático de esta gramática de Mallarmé, a la vez histórica, sincrónica y comparativa, y aquel ensayo juvenil de Saussure sobre el origen de las lenguas, pocos años anterior (el *Essai* fue redactado hacia 1871, y los *Mots anglais* en 1877), pero señalaremos al menos que es notable la sintonía de los planteamientos.

22 Dice Mallarmé: «A toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair; et, dans ses consonnes, comme une osature délicate á disséquer» *Mots anglais,* p. 901.

23 *Mots anglais,* p. 926.

24 *La musique et les lettres,* p. 654.

25 Carta a F. Champsaur de 1890.

26 *La musique et les lettres,* en O.C., pp. 654-655.

27 *Mots anglais, O.C.,* p. *1041.* En las pp. siguientes, pertenecientes al epígrafe « noms propres», Mallarmé explica el significado de más de cuarenta nombres de origen germánico.

28 Gérard Genette estudia la recreación del episodio bíblico a través del tiempo, lo que llama sus «transformaciones *hipertextuales».* Además de Mallarmé *(Hérodiade,* 1864-1867), han reelaborado las circunstancias de la muerte de San Juan Bautista Flaubert *(Hérodias,* 1877*) y* Wilde *(Salomé,* 1892*),* así como, en versión operística, Massenet *(Hérodiade,* 1881*)* y Richard Strauss *(Salomé,* 1907*).*

29 *Apud* Pilar Gómez Bedate (ed.), *Mallarmé,* Madrid, Júcar, 1985, pp. 63-65.

30 Citado por Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé,* Paris, Seuil, 1961, p. 144.

31 Mallarmé escribió a su amigo Cazalis que en la composición de un poema algo anterior, «L'Azur», datable hacia 1864, había sufrido mucho, pues debía rechazar constantemente «mil gracias líricas y be-

llos versos» que lo asediaban para no apartarse ni un momento del tema, «por lo que no hay en todo el poema una sola palabra que no haya requerido muchas horas de busca hasta conseguir que la que reviste la primera idea, además de tender al efecto general del poema, sirva también para preparar la última». Y le confesó explícitamente que para construir dicho poema había seguido el mismo método que Edgar Allan Poe en el «asombroso *Cuervo»,* según lo había descrito en su *Filosofía de la composición. Apud* Pilar Gómez Bedate (ed.), *Mallarmé,* p. 59.

32 Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, pp. 144-145.

33 «Le livre, instrument spirituel», en *Variations sur un sujet, Œuvres complètes,* p. 380.

34 Dice Jean-Pierre Richard, refiriéndose a *Mots anglais:* «apparentement scientifique, cet ouvrage constitue en fait un véritable poème philologique; il est le fruir d'une prodigieuse imagination sémantique, dont aucun scrupule, de fait ou d'histoire, ne vient contrariar l'élan. Étude fantaisiste dono, mais essentielle pour nous en raison méme de sa liberté». *Op. cit.,* p. 530.

35 Según Richard, esa armonía imitativa directa opera en las dos direcciones: «Tantôt l'objet s'avoue à travers la transparence d'une forme qu'il semble avoir lui-même fabriquée, tant elle lui «va» bien, et tantôt la fidélité de la forme aboutit à ressusciter, ou même tout simplement á susciten l'objet. Tenté par l'ésotérisme, Mallarmé rêve que le mot *crée,* et cela même matériellement, la réalite qu'il nomme». Op. cit., p. 530.

36 A la postre Mallarmé, a diferencia de Sócrates, considerará, al menos en los *Mots Anglais,* que la búsqueda del parentesco profundo entre las palabras (un cratilismo eponímico, analógico) es superior a la constatación de virtudes onomatopéyicas en algunas de ellas (un cratilismo directo, *físico),* y que éstas últimas, residuales, y que se diría recién llegadas, no hacen sino entorpecer a las otras (*O.C.,* p. 920):

> Un lien, si parfait entre la signification et la forme d'un mot qu'il ne semble causen qu'une impression, celle de sa réussite, á l'esprit et á l'oreille, c'est frequent; mais surtout dans ce qu'on appelle les ONOMATOPÉES. Le croirait-on: ces mots, admirables et tout d'une veme, se trouvent, relativement aux autres de la langue, dans un état d'infériorité. Pourquoi: faute de titres nobiliaires et immémoriaux; après plusieurs siècles d'existence, de tels vocablos, qui ne sont point d'une nace quelconque, paraissent nés d'hier. Vos origines? leur demande-t-on; et ils ne montrent que leur justesse: il faut ne pas les humilier, cependant, can ils perpétuent dans nos idiomes un procédé de création qui fût peut-être le premier de tous. Ces tard-venus causent, à qui veut distribuer une langue en familles, quelque embarras: car de fait ils n'appartiennent à aucune Famille.

37 *Mots anglais, O.C.,* p. 919.

38 *Ibidem.*

39 *O.C.*, p. 364. Este ejemplo etimológico *a contrario* de Mallarmé ha sido muy citado y debatido. Además de Genette en el capítulo «À défaut des langues» de su *Mimologiques,* también lo recuerdan Roman

Jakobson en la última de sus Six *leçons sur le son et le sens y* Claude Lévi-Strauss en el prefacio de este mismo libro.

40 *O.C.,* p. 368. Los textos citados, sobre todo *Variations sur un sujet y Quant au livre,* surten otras declaraciones más o menos veladas afines a la poética anagramática diseñada por Saussure. No nos resistimos a copiar algunas de ellas:

> Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poéme, les mots -qui sont déjá assez eux pour nc plus recevoir d'impression du dehors- se reflétent les uns les autres jusqu'á paraitre ne plus avoir leur couleur propre, mais n'étre que les transitions d'une gamme. (Carta de 1866).
>
> (...)
>
> L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici lá, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles» (O.C., p. 387)
>
> (…)
>
> Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonoricé, et vous cause cette surprise de n'avoir oüi jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en méme temes que la réminiscence de l'objet nommé biagne dans une neuve atmosphère (*O.C.,* p. 368.
>
> (…)

> Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugire son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout-à-l'heure gratuit, certain maintenant, pour concluye que rien au-delà et authentiquer le silence (*O.C.,* p. 387).

41 Roland Barthes, «Proust y los nombres» (1967) en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 171-190. Se da la circunstancia de que este texto, de abundantísimas sugestiones anagramáticas *avant la lettre,* fue escrito por Barthes en homenaje a Roman Jakobson, y apareció originalmente en el mismo volumen *(To honor Roman Jakobson. Essays on che occasion of his seventy birthday,* París-La Haya, Mouton,1967) en que Starobinski publicó «Les mots sous les mots», la segunda de sus entregas de los inéditos saussurianos. Otra coincidencia quizá no meramente anecdótica: Barthes sitúa la constitución del «sistema onomástico» de la *Recherche* entre 1907 y 1908, en plena efervescencia anagramática de Saussure.

42 *Ibid.*

43 *Op. cit.,* p. 180.

44 Roland Barthes (1966) *Crítica y verdad,* México, Siglo XXI, 1994, p. 54.

45 Marcel Proust *Contre Sainte-Beuve,* Paris, Gallimard, 1954.

46 Ahora bien, si esas imágenes que evocan ciertos nombres propios fueran iconos de éstos, fueran naturalmente semejantes a su forma

fónica o gráfica, no habría lugar para llamarlas «confusas», como hace Proust. Barthes explica muy bien esta motivación atenuada, diferida: entre el significante nominal y el significado que le será atribuido en imágenes se sitúa subrepticiamente un relevo, una clave. La villa normanda llamada *Balbec,* «significa por afinidad un complejo de: ola de altas crestas, riberas escarpadas y arquitectura erizada» y ello no podría ser sino mediante «el retransmisor conceptual *rugoso,* que vale tanto para el tacto como para la vista y el oído». Es decir, que «la motivación fonética exige de una nominación interior por la que la lengua se interpone de nuevo en una relación que postulaba -míticamente- como inmediata».

47 Op. *cit.,* pp. 185-186.

48 Matila C. Ghyka señala en *Sortilèges du verbe* (París, Gallimard,1949, p. 97) otros «armónicos» que despiertan en Proust sus propios nombres propios, tanto fónicos como sinestésicos o culturales: *La sonorité mordorée du nom de Brabant;* a propósito de la duquesa de Guermantes: *cette couleur amar**ant**e de la dernière syllabe de son nom (...) je connaîtrais ce que sous son enveloppe or**an**gée et brill**ant**e son nom enfermait réellement (...), la lumière orangée qui émane de cette syllabe: antes; Le nom de Parme, une de villes où je désirerais plus aller, depuis que j'avais lu la* Chartreuse, *m'apparaissait compact, lisse, mauve et doux; cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun aire.* Afirma Ghyka que Marcel Proust concedía una gran importancia a la elección de los nombres literarios y que «les noms de ses héros ou comparses sont comme ceux des personnages de la «Comédie Humaine», à la fois vraisemblables et colorés»

(p. 99). Todorov, por su parte, en «La descripción de la significación en la literatura» (Barthes (ed.) *La semiología,* pp. 105-113) señala que en los textos literarios aparecen a menudo huellas de sistemas significativos que no pertenecen a la lenguaje articulado, sino que «derivan de la vida social, de la cultura y de las tradiciones nacionales. Tal, por ejemplo, el caso del empleo de alusiones o de perífrasis convencionales; la simbolización de un concepto por un objeto, etc.» Todorov cita entonces como prueba un texto de Proust, *La prisionniére:*

> Parfois l'écriture où je déchiffrais les mensonges d'Albertine, sans être idéographique, avait simplement besoin d'être lue à rebours; c'est ainsi que ce soir elle m'avait lancé d'un air négligent ce message destiné à passer presque inaperçu: «Il serait possible que j'aille demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j'irai, je n'en ai guère envie.» Anagramme enfantin de cet aveu: «J'irai demain chez les Verdurin, c'est absolument certain, car j'y attache une extréme importance.» Cette hésitation apparente signifiant une volonté arrêtée et avait pour but de diminuer l'importance tout en me l'annoncant.

Cf. también Jean-Michel Rey en «Saussure avec Freud», *Critique,* 309 (1973), pp. 137-167.

49 Serge Gaubert, «Le jeu de l' Alphabet» , en Roland Barthes y otros *Recherche de Proust,* Paris, Seuil, 1980, pp. 68-87.

50 El estudio de los manuscritos de Proust demuestra que el autor fue progresivamente haciendo desaparecer el nombre del narrador, Marcel, que en la versión definitiva sólo aparece en dos momentos de la obra.

51 *Op. cit.,* p. 77.

52 Barthes resume las motivaciones del nombre proustiano en *naturales,* que se corresponderían con un «cratilismo» bien *primario* –la armonía imitativa– bien *secundario* –la imitación que unos nombres hacen de otros– y *culturales,* no menos motivadoras, pues «aunque lo imitado no está ciertamente en la naturaleza, sino en la historia» se trata sin embargo de «una historia tan antigua que se erige ante el lenguaje que ha producido como una verdadera naturaleza fuente de modelos y de pruebas» (186). Es en ese sentido en que podemos hablar de una motivación *radical* de los nombres proustianos. El anagrama saussuriano proporciona en cambio una motivación sólo *relativa* de los nombres míticos, como son relativas las motivaciones de *deicinueve y* de *peral* frente a los radicalmente arbitrarios *veinte y pera,* según nos muestra el propio Saussure en el *Cours.* La diferencia está en que la composición y derivación son procedimientos analógicos sancionados por la lengua que emplean como unidades monemas y morfemas, mientras que el anagrama se toma la licencia poética de usar pseudomorfemas, sílabas y hasta fonemas sueltos, de forma similar a muchas creaciones paretimológicas.

53 S/Z. Que sepamos, Barthes practica una vez más la hermeneusis a través de los nombres, aunque integrada en el marco de una investigación narratológica más ambiciosa. Nos referimos a S/Z donde, como es sabido, analiza en detalle la novelita *Sarrasine* de Balzac. El libro precisamente toma su título (pero no sólo eso) de la oposición de las iniciales de los nombres de los protagonistas *(Sarrasine y Zambinella),* plena de simbolismo, así como de la *forclusion* balzaquiana de

la Z en el del primero, para el que *SarraZine* sería la forma más natural al código de los patronímicos en francés. Dice Barthes:

> *SarraSine:* de acuerdo con las costumbres de la onomástica francesa, era de esperar *SarraZine:* al pasar al patronímico del sujeto, la Z ha caído en una trampa. Ahora bien Z es la letra de la mutilación: fonéticamente, Z restalla como un látigo castigador, como un insecto erínico: gráficamente, lanzada al sesgo por la mano a través de la blancura igual de la página, entre las redondeces del alfabeto, como un filo oblicuo e ilegal, corta, tacha, raya; desde un punto de vista balzaquiano, esta Z (que está en el nombre de Balzac) es la letra del desvío; finalmente, aquí mismo, Z es la letra inaugural de la Zambinella, la inicial de la castración, de manera que mediante esta falta de ortografía instalada en el corazón de su nombre, en el centro de su cuerpo, Sarrasine recibe la Z zambinelliana según su verdadera naturaleza: la herida de la carencia. Más aún: S y Z están en una relación de inversión gráfica: es la misma letra vista desde el otro lado del espejo; Sarrasine contempla en Zambinella su propia castración. Por eso la barra (1) que opone la S de SarraSine a la Z de Zambinella tiene una función pánica: es la barrera de la censura, la superficie especular, el muro de la alucinación, el filo de la antítesis, la abstracción del límite, la oblicuidad del significante, el índice del paradigma y, por tanto, del sentido.

La lección freudiana se deja sentir en estas líneas (recordemos el caso del «Hombre de los Lobos» en *Cinco psicoanálisis),* como también recuerdan la impotencia de Saussure, denunciada por Todorov,

a la hora de dar una explicación satisfactoria a la ausencia de la consonante *f* en el discurso glosolálico sanscritoide de la medium Hélène Smith (Todorov (1977), *Teorías del símbolo,* Caracas, Monte Ávila, 1981 y Raúl Rodríguez, *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure* (tesis doctoral), IV, 1.1.1.

54 Roland Barthes, «Pierre Loti: *Aziyadé»* (1971) en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticas,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 223-247. El nombre *Aziyadé,* protagonista de la novela homónima de Loti, es para Barthes un verdadero hallazgo, tanto es así que, comparado con el espesor de las evocaciones fonosimbólicas, antroponímicas, toponímicas, intertextuales y culturales que desata, el *significado* de la novela que lo contiene y cuenta su historia es toda una *decepción.* Dice Barthes:

> En el nombre de Aziyadé leo y entiendo esto: en primer lugar la dispersión progresiva (se diría el final de un fuego artificial) de las tres vocales más claras de nuestro alfabeto (la abertura de las vocales, de los labios, de los sentidos); la caricia de la Z, el mojamiento sensual, rollizo, de la yod, y todo este movimiento sonoro deslizándose, ostentándose sutil y aceitadamente; luego una constelación de islas, de estrellas y de pueblos, Asia, Georgia, Grecia; y todavía más, toda una literatura: Hugo que en sus *Orientales* puso el nombre de Albaydé y detrás de Hugo todo el romanticismo amante de lohelénico; Loti, viajero especializado en Oriente, cantor de Estambul; la vaga idea de un personaje femenino (alguna Desencantada); finalmente el prejuicio de tener que vérmelas con una vieja novela, insípida y rosa: en resumen, del significante -suntuoso- al significado -irrisorio- toda una decepción (p. 223).

El solo nombre, degustado en todos sus matices fónicos, despierta en el crítico casi el armazón argumental de una novela previsiblemente superior a la de Loti (en todo caso más *justa).* Se diría que Barthes lleva a la práctica, desbordándola, la que Saussure consideraba «première opération» del poeta anagramista: una especie de inspiración anagramática consistente en «mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grands nombre de *fragmenta phoniques* posibles qu'il peut tirer du thème», para así evocar las palabras que los contienen y que, enlazadas en la historia, harán del verso la paráfrasis fónica del nombre. Sólo que Saussure no quiso o no pudo remontarse a la propia ideación de los nombres, que para él eran siempre tradicionales, transmitidos invariablemente por el mito o la leyenda, tratándose tan sólo de *elegir* los más resonantes, mientras en el caso de *Aziyadé* nos las vemos con un nombre que es ya una *invención* genial, aunque no surge de la nada, sino que está anclada intertextual y paragramáticamente en una concreta cita literaria (Hugo: *Albaydé)* y en la más vaga connotación geográfica (el Oriente) de cierta combinación sonora y gráfica. A la postre, la previsión anagramática de Barthes se verá frustrada por la historia que cuenta Loti, «insípida y rosa».

55 Raúl Rodríguez Ferrándiz, *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure* (tesis doctoral) IV, 2.3 y IV, 3.4.2 pp. 551-562 y 647-655.

56 *Op. cit.,* IV, 2, pp. 506-562

57 *S/L,* pp. 78-79.

58 *Op, cit.,* p. 181.

59 *Op. cit.,* p. 177. El término *catálisis,* que Barthes emplea no sólo en su ensayo sobre Proust, sino también en otros trabajos, fue acuñado por Hjelmslev en *sus Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (cap. XIX, pp. 133-136) para referirse a la posibilidad de interpolación de ciertos funtivos no accesibles al análisis superficial, pero que están latentes o implícitos debido a las cohesiones y solidaridades de la lengua, y por ello pueden ser restituidos. Y así, si un texto latino está interrumpido tras la preposición *sine,* es forzoso que repongamos, mediante catálisis, el caso ablativo. La catálisis no sólo interviene en estos casos de corrupción textual, sino en formas constantes y esenciales de la economía del uso lingüístico, como la elipsis o la aposiopesis. Martinet volvió a utilizar el término hjelmsleviano en sus *Elementos de lingüística general* de 1960, aplicándolo en particular a la fonología. A propósito de la *catálisis* dice Barthes en *Elementos de semiología* (p. 51): *«la* combinación de los signos es libre, pero *la* libertad de que gozan, y que constituye el «habla», es una libertad controlada.(...) En lo referente al lenguaje, Jakobson señala que, del fonema a la frase, el hablante goza de una creciente libertad de combinación de las unidades lingüísticas: la libertad de construir paradigmas de fonemas es nula pues en ese caso el código está establecido por la lengua; la libertad de reunir fonemas en monemas es limitada, pues hay «leyes» que rigen la creación de palabras; la libertad de combinar «palabras» en frases es real, aunque está circunscrita por la sintaxis y eventualmente por la sumisión a estereotipos; la libertad de combinar frases es prácticamente infinita, pues a nivel de la sintaxis ya no hay imposiciones (las exigencias de coherencia mental del discurso que pueden subsistir no son de orden lingüístico). La libertad sintagmática está

evidentemente relacionada con lo aleatorio; ciertas formas sintácticas pueden ser saturadas por ciertos contenidos: el verbo *ladrar* no puede ser saturado más que por un reducido número de sujetos. Este fenómeno de saturación recibe el nombre de *catálisis.* Puede imaginarse un léxico puramente formal que daría no el sentido de cada palabra, sino el conjunto de las otras palabras que pueden catalizarlo según probabilidades evidentemente variables, de las cuales la menos fuerte correspondería a una zona «poética» del habla (Valle-Inclán: *«Av de aquel que no tiene el coraje de juntar dos palabras que no habían sido nunca unidas»)»* Podríamos añadir la elegante excusa de Pascal *(Pensées):* «Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matiéres est nouvelle».

Barthes también emplea el término catálisis en su *Análisis estructural del relato* (en *La aventura semiológica, pp. 163-201),* donde lo considera una de las dos funciones, junto a los núcleos, de la fábula. Mientras unas «constituyen verdaderas bisagras del relato (las funciones *cardinales o núcleos), las* otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones bisagra» (son las *catálisis,* llamadas así por su naturaleza completiva). Mientras los núcleos recubren acciones que abren, mantiene o cierran una alternativa consecuente para la continuación de la historia, es decir, inauguran o resuelven una incertidumbre, colman una expectativa, las catálisis suponen la intercalación de notas subsidiarias aglomeradas en torno a un núcleo. Según Barthes, las catálisis «establecen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles (...): una notación, en apariencia expletiva, tiene siempre alguna función discursiva: acelera, retarda, pone en acción nuevamente el discurso, resume,

anticipa, a veces hasta despista; como lo notado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice incesantemente: hubo sentido y volverá a haberlo; la función constante de la catálisis es, por tanto, en cualquier circunstancia, la función fática (para utilizar el término de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el narratario» (pp. 175-177).

60 Roland Barthes, «¿Existe una escritura poéticá?», en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos,* México, Siglo XXI, *1973,* pp. 46-57.

61 «Proust y los nombres», *op. cit,* pp. 177-178.

62 *Op. cit., pp. 179-180.*

63 *Cf.* O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 264.

64 La idea de «injerto», de «trasplante» nos recuerda inmediatamente el *greffer* derridiano, expresión de toda intertextualidad posible al permitir «el engendramiento de infinitos nuevos contextos de manera absolutamente no saturable». Para Derrida «el término, el elemento atómico, engendra dividiéndose, proliferando» y «escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra» *(Márgenes de la filosofía,* pp. 361-2). *Cf.* además *La diseminación,* pp. 446-447.

65 Barthes apunta a este propósito que «la función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratiliana de los signos y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite a las ideas y que, contra-

riamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados» (189-190).

66 El recurso a la invención atenúa las diferencias entre el nombre propio y el común. Barthes lo señala a propósito de Joyce y Michaux, cuando «fingen usar palabras corrientes pero que son enteramente inventadas». Cortázar también lo emplea en el famoso capítulo 68 de *Rayuela* –*su* glíglico: «amalaba», «envulsionarse», «cariaconcia», «hurgalios», «entreplumaban», «ulucordio» «extrayuxtaba y paramovía», «perlinos y márulos»– significan, además de por el contexto verbal de términos en español donde se integran y por las funciones morfosintácticas que ese contexto les atribuye, por las asociaciones paronomásicas que liberan. Y también Julián Ríos en *Larva,* con abundantísimas alusiones intertextuales de toda índole.

67 No sólo la retórica y la crítica literaria a través de ese concepto puente del *emblema* literario, también la lingüística y la semiótica contemporáneas parecen haber asumido la pertinencia para sus respectivos dominios de una reflexión sobre el papel semiológico de la nominación y hasta han tomado como modelo los análisis de Barthes sobre la onomástica proustiana. Y así, la influencia barthesiana sobre el libro de Leo H. Hoek, *La marque du titre,* donde estudia el título –en tanto nombre propio del texto– desde una perspectiva semiótica global, es innegable. Vamos a mencionar sólo aquí la detallada tipología que presenta de lo que llama la *remotivación* de los nombres propios ficcionales, cuyos tipos ilustra con ejemplos proustianos tomados de Barthes. Dicha remotivación es tanto cultural (códigos *étnico, social, psico-sociológico,* etc.) como propiamente *discursiva.* Es esta última,

Hoek distingue, remitiéndose tanto al trabajo barthesiano como a la fuente anagramática que es su más directo precedente, los siguientes códigos:

1) el código *etimológico,* tanto sabio como popular.

2) el código *morfemático,* que asocia, sin perspectiva diacrónica como el anterior, el nombre propio al nombre común del que eventualmente es homófono.

3) el código *anagramático,* por el que la reordenación anagramática de los fonemas o grafemas del nombre produce su remotivación (el anagrama tradicional).

4) el código *paragramático,* que es el propiamente saussuriano. Hoek afirma que «le dépliage paragrammatique (ex-plication) des phonèmes ou graphèmes du nom propre fictionnel dans un contexte òu il figure (lecture syntagmatique) et dans le contexte virtuel (lecture paradigmatique), permet la remotivacion».

5) el código de la *connotación* (metafórica, metonímica, sintáctica, fónica o gráfica).

6) Finalmente el código de la *remotivación explícita inmanente,* por el que el propio discurso contribuye a la aclaración de los nombres opacos, por ejemplo a través del narrador o de un personaje secundario.

Cf. Leo H. Hoek, *La marque du titre,* pp. 228-239.

68 O, como lo llama Mario García-Page, *retruécano léxico:* «El retruécano léxico», Signa 2 (1993), pp. 71-81.

69 El lipograma se remonta al menos al siglo IV a. de C., cuando Laso de Hermíone lo practicó al suprimir la letra sigma en su «Oda a los centauros» y en su «Himno a Démeter». Más tarde, ya en el siglo III de nuestra era, Néstor de Laranda acometió la tarea inmensa de reescribir toda la *Ilíada* eliminado la a del primer canto, la b del segundo, y así con las veinticinco letras del alfabeto griego y los veinticinco capítulos de la *Ilíada.*

70 *Cf. infra,* pp. 153-159.

71 Abraham Moles, «Poesía experimental, poética y arte permutacional», en AA.VV. *El lenguaje y los problemas del conocimiento,* Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1971, pp. 53 y 56.

72 *Op.* cit., pp. 57-59.

73 Tzvetan Todorov, *Les genres du discours,* pp. 294-310. No olvida el autor citar los anagramas, tanto los tradicionales, como los saussurianos, que prefiere llamar *paragramas* (pp. 307-308).

74 El original francés emplea aquí el modélico ejemplo de aliteración que proporciona el verso de la *Andromaque* de Racine: «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?», y que el traductor cambia por los no menos famosos versos de la Égloga III de Garcilaso.

75 También encontramos operaciones concretas sobre el material verbal *(Aféresis, Apócopes, Síncopas, Prótesis, Metátesis...) y* rasgos gramaticales, sintácticos o léxicos predominantes *(Pretérito perfecto, Presente, Pretérito indefinido, Exclamaciones, Anglicismos, Helenismos, Latín macarrónico, Interjecciones, Palabras compuestas).* Que-

neau añade en la edición de 1963 un anexo donde propone otras ciento veinte posibles modulaciones del texto a desarrollar.

76 El editor español de Queneau prueba la aplicación del procedimiento S+7 a un texto bien conocido *(op. cit*., p. 27): «En la prisa, creó Dipsómano el cientopiés y las tijeretas. Pero las tijeretas eran confusión y vacío; había tintorerías por encima de la ablución y el esplín de Dipsómano estaba planeando por encima de los aguijones. Entonces dijo Dipsómano: «Que haya labio» y hubo labio. Vio Dipsómano que el labio era bueno, y separó el labio de las tintorerías. Llamó Dipsómano al labio diablillo y a las tintorerías nomeolvides. Atardeció y amaneció: diablillo primero».

77 *Ulises,* traducción de J.M. Valverde, Barcelona, Bruguera, 1982, volumen 11, p. 302:

¿Qué anagramas había hecho con su nombre en su juventud?

Leopold Bloom
Ellpodbomool
Molldopeloob
Bollopedoom
Oll Ollebo, M.P.

78 Raymond Queneau, *Les Ziaux* (1920-1943), en *L'Instant fatal,* Paris, Poésie/Gallimard, 1966. Juan Eduardo Cirlot también ha practicado ésta que llama «poesía permutatoria», *cf. infra,* pp. 186-187.

79 Las posibilidades permutatorias totales de la palabra *ulcérations* ascienden a 11!, es decir, a casi 40 millones de combinaciones. La

propuesta de lectura anagramática de Perec, que pulsa cuatrocientas de ellas, alcanza una parte infinitesimal.

80 Una reflexión sobre la obra de Perec y varias claves para su comprensión se encuentran en el artículo de otro insigne colaborador de *Oulipo:* Italo Calvino. «Perec, gnomo y cabalista», *Quimera 19* (1982), pp. 26-27. Y una reflexión sobre la recuperación poética del anagrama permutatorio en el siglo XX, con ejemplos de Unica Zurn, Hans Bellmer y el propio Perec, la encontramos en Alain Chevrier, «L'anagramme comme genre poétique nouveau», *Critique 44* (492), 1988, pp. 416-430.

81 Ponge, junto a Philippe Sollers y Jean Ricardou, han sido los autores contemporáneos que más han atraído la atención crítica de los colaboradores de *Tel Quel.* Y así Ponge ha inspirado un texto de Derrida, *Signéponge* (París, Seuil, 1988). La obra de Sollers, por su parte, ha merecido agudos análisis, en los que no podemos entrar aquí, tanto del propio Derrida («La diseminación», ensayo sobre el texto *Números* de Sollers recogido en el libro homónimo) como de Kristeva («El engendramiento de la fórmula», en *Semiótica 2,* sobre el mismo texto) y Barthes *(Sollers écrivain,* París, Seuil, 1979). Wunderli ha reconocido la proximidad de la práctica literaria de Sollers y sobre todo de Ponge con el anagramatismo saussuriano *(WUNDERLI 1972², 113-150).*

82 *Entretiens de F. Ponge avec P. Sollers,* París, Gallimard/Seuil, 1970, p. 170.

83 *Op. cit*., pp. 107-108.

84 *Op. cit*., pp. 42-44.

85 Sobre el anagrama en la narrativa de Jean Ricardou remitimos al revelador trabajo de Lynn Higgins: «Literatura «à la lettre»: Ricardou and the poetics of anagram», *Romanic Review* 73 (4), 1982, pp. 473-488. Sobre la canción de Boby Lapointe «Le tube de toilette (comprend qui peut)», cercana a los poemas heterogramáticos de Perec y de Queneau, *cf*. Jean-Michel Adam et Jean-Pierre Goldenstein *Linguistique et discours littéraire,* Paris, Larousse, 1976, pp. 60-70.

86 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición,* Barcelona, Anagrama, 1972, p. 93.

87 Michel Foucault, *Raymond Roussel,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 [Paris, Gallimard, 1963].

88 Barcelona, Tusquets, 1973 [Paris, Alphonse Lemerre, 1935].

89 Michel Foucault, *op. cit.* p. 15. Starobinski ya apuntó en *LM* la cercanía del método de Roussel al anagramatismo saussuriano (p. 159).

90 Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos libros míos,* pp. 25-26.

91 Michel Foucault, *op, cit.,* pp. 26 y 28.

92 Roussel, *op. cit.,* p. 36.

93 Roussel, *op. cit.,* p. 41.

94 Michel Foucault, *op. cit*., pp. 56-57.

95 Michel Foucault, *op. cit.,* p. 37.

96 Michel Foucault, *op. cit*., pp. 16-19.

97 Michel Foucault, *op. cit.,* pp. 19-21.

98 Dice el Pseudo Longino:

> Las figuras son un poderoso auxiliar de lo sublime, y lo sublime es a su vez, de una manera maravillosa, un valioso auxiliar para las figuras. ¿Dónde y cómo? Te lo diré. Actuar con astucia, sirviéndose de las figuras, es, con propiedad, algo poco limpio y despierta la sospecha de que hay en ello alguna trampa, alguna emboscada o razonamiento capcioso (...) pues produce de inmediato indignación el sentirse, como un niño sin uso de razón, embaucado sofísticamente por tales figurillas obras de un orador artesano y, tomándose de ese razonamiento capcioso como una ofensa personal, llega uno a veces a dejar estallar toda su exasperación; y aun cuando llegue a dominar su ira, uno se resiste totalmente a dejarse persuadir por las palabras. Por eso la figura parece óptima cuando de tal manera ella misma se oculta que no se ve que hay figura.

De lo sublime, cap. XVII, Buenos Aires, Aguilar, 1980, p. 97.

99 Lausberg distingue, dentro de las «figuras de repetición del cuerpo léxico en igualdad relajada», entre repetición *orgánica* (el políptote por ejemplo), que «está fundamentada en el sistema lingüístico», e *inorgánica* (la paronomasia), que «peca por alienación contra el sistema lingüístico» *(Elementos de retórica literaria* §§276). El anagrama tradicional es naturalmente también inorgánico al desordenar por piezas fónico-gráficas la palabra que imita, y esta condición suya en extremo «alienante» hace que no merezca la atención de muchos manuales modernos, entre ellos el del propio Lausberg. No obstante, para la tratadística antigua no había ni inorganicidad ni alienanción,

y el anagrama era venerado como recurso mántico operado sobre los nombres propios. *Cf.* Francis Goyet, «La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu propre au genre démonstratif», *Poétique* 12 (46), 1981, pp. 229-246.

100 A este respecto, Starobinski ya señaló agudamente lo que sigue:

> Il est singulier que Saussure, qui s'est préoccupé de la différence entre l'allitération et les «rêgles» suivies par le vers saturnien, n'ait pas fixé plus longuement son attention sur la paronomase. Peut-être redoutait-il, plus au moins consciemmnet, que cette «figure des mots» ne mit pas en danger tout l'aspect de *découverte* qui s'attachait pour lui à la théorie des anagrammes.

101 O, en los casos más arduos, con la revolución, metafórica a veces, paródica otras, de esa expectativa, que será ejemplar si, como dice Eco, «fa sistema» con otros índices textuales borrosos: selección léxica extraña (arcaísmos, jergalismos) aparentes desajustes rítmicos o métricos (arritmias, hipo o hipermetría), sintaxis complicada (zeugmas, elipsis, o bien amplificaciones). La naturaleza específica de nuestro trabajo nos impedirá en la mayoría de las ocasiones abordar con detenimiento la interrelación de estos factores con la perceptibilidad del anagrama propiamente dicho, aunque algo diremos a este propósito al analizar ejemplos concretos.

102 Junto a la aliteración, cabría señalar la asonancia, en el sentido amplio de armonía vocálica. En todo caso su efecto repetitivo es desde luego menos consistente y significativo que la de aquélla, al ser la frecuencia estadística de los fonemas consonánticos menor que la de los vocálicos. Según Emilio Alarcos *(Fonología española,* pp.

198-200), las cinco vocales del español tienen una frecuencia de aparición del 47,3%, y las diecinueve consonantes del 52,7% restante. Es evidente también que dentro de cada grupo de fonemas el efecto respectivamente aliterativo y asonántico se refuerza cuanto menor es la frecuencia de los fonemas repetidos, por eso son más perceptibles las aliteraciones de *ñ* (0,2 % del total de fonemas), *ch* (0,4 %) *ll* (0,5 %) y *rr* (0,6 %) y las asonancias de *u* (2,1 % frente al 13,7 % de *a y* al 12,6 % de *e*). Ilustramos las asonancias con estos ejemplos de Blas de Otero. La segunda de ellas se anuncia abiertamente y se materializa en 26 apariciones de la vocal *o*, 12 de ellas en posición tónica:

Ávil**a** de pl**a**t**a**.

Y si supierais c**ó**m**o** me ah**o**g**o** en la **O**,
es c**o**m**o** si España t**o**da fuese una s**o**la h**o**rr**o**r**o**sa plaza
de t**o**r**o**s,
blanca de s**o**l
c**o**mid**o** p**o**c**o** a p**o**c**o** p**o**r un espant**o**s**o** abanic**o**
*negr**o**.*

103 Cuando la aliteración monofonemática da paso a repeticiones insistentes de grupos di- o trifonemáticos nos acercamos evidentemente a la paronomasia y a la explícita asociación motivadora de unas palabras por otras. Precisamente en ese inestable equilibrio entre las dos figuras hemos situado el paramimo saussuriano.

104 Otros versos de Ory descubren en su reflexión sobre el propio quehacer poético un acoplamiento no menos perfecto, aunque esta vez facilitado por repetición de palabras en *coupling* sintáctico, como en el primer verso, o de paronimias como *augusta y angustia:*

Y ser poeta es ser poesía es ser sorpresa
y sobre todo el lecho de la fiesta infinita
en donde ***el alma se despierta augusta***
y la angustia se sublima en música

C.E DE ORY, *Miserable ternura.*

105 Cf. John Hollander, «El fino retozar con las palabras», en N. Fabb, D. Attridge et alii, *La lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989, pp. 131-143.

106 En estos versos, más que los efectos de sentido operados por la resonancia paretimologizadora digamos «vertical» de las rimas de los nombres propios *(solo-Apolo y arquetipo-Edipo),* lo que se promueve es la asociación «horizontal» en el verso final de dos nombres propios con dos nombres comunes que son dos emblemas verbales suyos, pero que sólo muy levemente asonantan: *Dédalo-laberinto, enigma-Edipo.*

107 El poema alude a la imprevisibilidad de la muerte y enumera la serie de acciones que, sin saberlo, ya hemos hecho por última vez o ya no haremos nunca: la calle que ya no volveremos a pisar, el libro de nuestra biblioteca que ya no leeremos. También la puerta que cerramos por última vez y el espejo que nunca nos reflejará. Estas últimas, como las demás de la enumeración caótica, parecen independientes, pero en los versos del cuarteto que copiamos parece operarse su conjunción: las rimas *puerta/abierta y vano/Jano* favorecen la dilogía de la expresión *en vano,* que parece querer decir, además de «vanamente», «en (el) vano (de la puerta)». El espejo y el vano de la puerta duplicándolo todo, es decir, no sólo el dentro y el fuera, sino una verdadera encrucijada que vigila un dios Jano por fuerza cuadrifronte.

108 Como vemos por lo ejemplos, Borges gusta de rimar con nombres propios. Su versos contienen otros mucho casos, algunos empleados en poemas distintos: *Cristo/he visto; Aquiles/miles; Mileto/secreto; Averno o Infierno/eterno; Ulises/grises.*

109 Dice también Machado:

> ¡Y en la tersa arena,
> cerca de la **mar**,
> tu carne rosa y morena,
> súbitamente, **Guiomar**!
>
> A. MACHADO, «Otras canciones a Guiomar», en *Abel Martín.*

> ¡Siempre tú!
> **Guiomar, Guiomar**,
> mírame en ti castigado:
> reo de haberte creado,
> ya no te puedo olvid**ar**.
>
> A. MACHADO, *Abel Martín*

110 Lausberg, *Manual,* §§640-648.

111 También persiste en su acepción de «vapor sutilísimo que exhalan el vino y los licores», la novena según el *DRAE.*

112 En estos versos de Borges, la figura etimológica coincide con la rima, que adopta la forma de *rime riche* en el primer caso y de rima en eco en el segundo.

113 El parentesco etimológico entre las palabras latinas *Aprilis y aperire* parece evidente. La relación de *abril y abrir* con *árbol* es en cambio

casi perfectamente anagramática en sentido tradicional, y la paretimología que produce es, si se nos permite la expresión, muy verosímil.

114 Aunque discutida en lo que hace al segundo término, la etimología de *desvanecer y* de *desvaír* parece ser la misma, remontándose ambos a EVANESCERE y por lo tanto a VANUS. Estamos pues en presencia de un *figura etymologica.* En cambio es paronomástica la proximidad entre *acaso y acoso.*

115 Mientras *lluvia* procede del lat. PLUVIA, relacionado con el verbo PLUERE, «llover», *diluvio,* DILUVIUM, se relaciona con DILUERE, «desleír», «anegar», que procede a su vez de LAVARE, «lavar». *Diluvio* no está pues emparentado etimológicamente con *lluvia,* sino con *diluir y aluvión.*

116 *Húmedo* procede de UMIDUS, «húmedo», y tomó impropiamente la *h* por la misma falsa etimología que establece el poeta: por su relación con HUMUS, «tierra», origen directo de HUMANOS. No está tan clara sin embargo la relación de HUMUS con HOMO, que San Bernardo filió sin embargo en su etimología *homo de humo.*

117 La paronimia *saña y seña* (de INSANIA y SIGNUM, respectivamente) promueve por contagio una similar interpretación de la proximidad entre *ser y entresijo:* el entresijo como un ser-interior con apofonía vocálica, que amplía la serie *revolver-revoltijo, amasar-amasijo.*

118 El adjetivo *solo,* puesto en duda, es corregido por su propia etimología poética (y acaso verdadera si consideramos que en latín solos («solo», «único») *y solutus* («suelto», «libre») están emparentados) que descubre su otra cara: aun el hombre solo, como el café, no de-

jará de ser soluble como éste. El acercamiento de *solo y soluble* no tiene como efecto la reinterpretación de este último como «que puede estar solo», es decir, *sol-uble* al modo de *amigable o pasable o recortable,* sino que es *solo* el que resulta iluminado con nueva luz etimológica: libre precisamente para disolverse y libre en esa disolución con los demás. También la soledad o sus derivados *(solitaria, sola)* son paretimológicamente repensados en estos versos de Ory, una de cuyas vías es precisamente la que hemos visto en Blas de Otero: *solo y ab-soluto* en este caso, aunque con matices distintos. No se trata por tanto de una pseudoetimología « idiolectal» , sino intersubjetiva, la que está en juego:

> Tal como fue tal como fue el sumo encuentro
> en los umbrales de mi aquese allí
> conforme a mi **asistolia solitaria**
> fuiste tú la **diástole diablesa**
>
> Y todo ha sido génesis y **dientes** de **destino**
> mordiendo la manzana de nuestras **soledades**
> Estabas tú muy **sola** ma**la**mente ab**sol**ut**a**
> y entonces acudiste al **relativo** invierno
>
> De este modo has pasado a la otra orilla
> *en virtud de tu ol**fato fatal** de mujer*

La soledad de él era una *asistolia solitaria* casi perfectamente anagramática en el sentido usual, una arritmia cardiaca que acompasó sus movimientos con la *diástole diablesa* de ella. La soledad de ella era superlativa, sin el paliativo político-social de la solubilidad oteriana, era *absoluta,* «que excluye toda relación», como dice el *DRAE* en la

primera acepción del adjetivo, y buscó ser *relativa* uniéndose a la suya propia, con ese *«olfato* de mujer» que no podría ser sino *fatal.*

119 *Cf. supra,* pp. 65-67.

120 *Agudeza,* tomo I, p. 49.

121 En esta égloga virgiliana, el pastor Títiro canta sentado bajo un árbol su amor a Amarilis, y por allí acierta a pasar con su rebaño Melibeo, quien le dice: *Tu, Tityre, lentus in umbral formosam resonare doces Amaryllida siluas: «Tú,* Títiro, despreocupado enseñas a las selvas a resonar el nombre de la bella Amarilis».

122 Citado por Eva H. Guggenheimer, *Rhyme Effects and Rhvminf Figures, p. 83.*

123 El *DRAE* recoge los términos botánicos *amarilis*, *amarilidáceo y amarilídeo,* que remiten al nombre griego *Amaryllis, -idis* y que designan un género de plantas entre los que se encuentran el narciso (que se ama a sí mismo), el nardo y la pita. Una aproximación paronomásica más parece reveladora (no sabemos si la autoriza la etimología científica), el término griego *amárantos,* «inmarcesible, imperecedero» y nombre también de una planta y de su color característico (significados que tiene el *amaranto* que ha llegado hasta nosotros). *Amarilis* remite pues eponímicamente a la *amar*ga b*ilis* que le impide amar, al amar de la que es objeto sin resultado, y a la condena eterna de esta situación por ser amarantáceas (in*mar*cesibles) ambas posiciones. Menos críptica, pero igualmente llena de resonancias, es la eponimia del nombre *Mariana,* que Calderón explica así:

> …tomando a Marte el mar
> y a Diana el Ana, encierra
> el nombre de Mar-y-Ana
> imperiosas excelencias.

Lo cita Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina,* pp. 698-699.

124 El juego anagramático de Otero debe algo sin duda al refrán ***Poco** a **poco** hila la vieja el **copo**.* Precisamente en el refranero encontramos bastantes ejemplos de permutaciones fónicas de este tipo: *Cuando el sol entra en **Aries**, crecen los días y múdanse los **aires**; Bien que de Dios no **viene**, se deshace como la **nieve**; Siembra buenas **obras**, y cogerás fruto de **sobra**; Si quieres ver cómo es tu **cuerpo**, mata un **puerco**.* Tomamos estos ejemplos de Mario García-Page, «Aspectos fónicos en la configuración de los refranes», *Notas y estudios filológicos 5* (1990), p. 112.

125 *Cf. supra,* pp. 147-149.

126 No podemos dejar de señalar que en el intento de Cirlot late una mística del lenguaje que ha bebido de fuentes gnósticas y que entronca con la corriente visionaria representada por Blake, Hölderlin, Novalis, Poe, Nerval. Dice Cirlot en algunos retazos de su poética:

> Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y metódica) sea la síntesis de una «polifonía de polifonías», una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente.

En un artículo llamado «Lo oscuro en poesía», de 1979, afirma:

> la oscuridad puede ser «dirigente» (inspirada) o «dirigida» (artificio) y ésta es una distinción más importante para nosotros que cualquier otra. Si en el segundo caso, poesía oscura es meramente una forma de escritura y de comunicación, en el primero es la recepción de un mensaje, actúe éste a través de las fuerzas verbales, de imagen, o del principio mismo hermético en que el autor se sitúa al empezar a escribir, es decir, *a inscribir su alma.*

Cirlot relacionó su poesía permutatoria con la música dodecafónica de Arnold Schoenberg y con la técnica exegética de la cábala basada en la permutación, la *Temura* que estudiamos en otro lugar y cuyo desarrollo se atribuya al cabalista español Abulafia. En los tres casos se trata de sustituir el desarrollo temático por la variación permutatoria de las unidades mínimas de un enunciado dado, no demasiado extenso para así permitir agotar todas la posibilidades. En palabras de Leopoldo Azancot, sirve en primer lugar para «explorar el inconsciente sin descender a él, manteniéndose en el plano del lenguaje». para «crear un orden antijerárquico y antilimitativo en el que cada uno de los elementos que lo integra conserva su libertad, su autonomía, sin ver limitada ninguna de sus virtualidades; un orden que asume el desorden, sin negarlo, y que no es sino la suma final de todo aquello que, aisladamente, lo niega», para «abolir el azar en el ámbito que acota (...) convirtiéndose en el lugar donde todas las tiradas posibles de dados se producen simultáneamente, en un movimiento único», para «realizar una serie de asociaciones, libres y guiadas a un tiempo, que ilumina los procesos ocultos del espíritu» y, finalmente, para «crear un a modo de lenguaje absoluto de efectos encantatorios».

127 También estaba en los *Cahiers* otro término que hemos empleado anteriormente, el de *paramimo,* que admitiría un derivado adjetival, *paramimético.* No obstante, nos ha parecido más conveniente el de *hipogramático,* tanto por su mayor centralidad en la hipótesis saussuriana, como por su transparencia etimológica y su neta oposición *a isogramático.* En cualquier caso, hay una correlación bastante consistente entre lo hipogramático y lo paramimético por un lado y lo isogramático y lo mimético por otro.

128 La idea de que el ejercicio crítico es una forma de anagramatismo es sugerida por Derrida, aunque para él habría una absoluta reversibilidad entre el *ana-grama* y el *pro-grama.* La noción kristeviana de *paragramatismo* (en *Semiótica* 1978) y, con mayor moderación teórica, la *metatextualidad* de Gérard Genette *(Palimpsestos,* 1982) van en la misma dirección. Todas ellas serían formas del hipogramatismo que aquí proponemos.

129 Esa segunda lectura, en todo caso, no es obligada: el primer mensaje se basta para comunicar un sentido y para hacerlo poéticamente y sin ninguna restricción en cuanto a su densidad figural y tropológica. Por eso el anagrama es propiamente *paramimético,* como quería Saussure.

130 Lausberg, *Elementos de retórica literaria,* §§333.

131 Otros calambures en el refranero serían: *Te puedes arruinar por* ***porfiar*** *y por* ***fiar****; Blas, si por* ***malvas*** *vienes****, mal vas*****; *****Servil, ser vil.*** Tomamos los ejemplos de Mario García-Page, *op. cit.*, pp. 113-114.

132 *Cfr. supra, p.* 67 (en nota) e *infra, p.* 225.

133 Junto a la antístrofe (que es silábica y fónica) y al anagrama presaussuriano, que es monografemático, podemos señalar una permutación del orden de las palabras en el sintagma o en la frase, llamada retruécano. Sirvan de ejemplo estos versos de Blas de Otero:

Del vicio de la virtud, de la virtud del vicio,
del juicio de la muela
y la muela del juicio.

No dejan ver lo que escribo
porque escribo lo que veo.

Mario García-Page emplea precisamente el nombre de *retruécano léxico* para designar un tipo especial de lo que nosotros hemos llamado antístrofe. El retruécano léxico consistiría en «la inversión de las partes conformantes de una palabra real o supuestamente compuesta, de forma tal que ésta resulta de la recomposición de dichas partes adoptando su orden habitual». Sirvan como ejemplos estos versos de Góngora y de Salinas que cita García-Page:

__Camafeo__ de la moza
ser el necio pretendía
y a la verdad que era __feo__,
aunque __cama__ no tenía.

¿Es posible que no temas
matar un alma cristiana?
Fuertes son tus __temas, Ana,__
para mí son __anatemas__.

Cf. Mario García-Page, «El retruécano léxico», *Signa 2* (1993), pp. 71-81.

134 Los ejemplos que aduce Freud de condensaciones verbales en los sueños, en los lapsus, en los chistes son casi todas formalmente palabras-maleta. La parcial coincidencia de los significantes es una brecha juzgada idónea por el discurso inconsciente para producir sus creaciones híbridas: *Autodidasker (autodidacta y Lasker), Norekdal (Nora y Ekdal), familionär (familiär y milionär), alcoholidays, monumentáneo.*

135 Dichas marcas son esenciales para todas las variedades posibles del fenómeno: si son las letras iniciales absolutas de los versos leídas verticalmente las que cuentan, estamos ante el *acróstico* propiamente dicho, si son las letras iniciales de la palabra que ocupa una posición medial en el verso el fenómeno se llama *mesóstico,* si son las finales absolutas de verso, *teléstico, y* sin cuentan todas ellas, *pentacróstico.* Si el fenómeno es total, es decir, si afecta a todas las letras de los versos, que admiten una lectura vertical, estamos ante un *laberinto o poema cúbico.* Puede suceder que la lectura del acróstico no sea vertical, sino que cuenten las letras iniciales de las palabras en su sucesión horizontal. En tal caso, los versos se llaman *proteos.* Si, bien en lectura vertical o horizontal, lo que se lee son las letras en orden alfabético, el poema se llama así, *alfabético.* En algunos casos no cuentan las letras sueltas, sino las sílabas. Cuando son la inicial y final de verso, es decir, la conjunción de un acróstico y un teléstico silábicos, estamos ante un *corolario.* La lectura vertical, por su parte, puede afectar a palabras enteras, que pueden leerse en los versos

por columnas, independientemente de su sucesión lineal en el verso. En tal caso el poema se llama *correlativo.* Para más detalles sobre estas figuras y su ilustración en poemas, *cf.* el documentadísimo libro de Rafael de Cózar *Poesía e imagen,* pp. 318 y ss. José Romera Castillo es autor de estudio monográfico sobre los acrósticos y otras formas de geometrización y figuración letrística en la obra del monje español altomedieval Vigilán. Cf. José Romera Castillo, «Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General v Comparada,* Madrid, S.E.L.G.C., 1980, pp. 138-156.

136 Citado en Cózar, *op. cit.,* p. 236.

137 *Cf.* supra, p. 93 (en nota). Sobre algunos autores que practicaron manipulaciones textuales semejantes a las descritas por Saussure, aunque sin mucha exhaustividad y rigor, *cf.* Adrian Rogoz, «Les prédéceseurs de F. de Saussure dans le domain des anagrammes, des paragrammes et des invariances», *Cahiers roumains d'etnologie et littérature,* 1 (1978), pp. 35-54 y, ya sin aludir al modelo saussuriano, Francis Goyet, «La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu propre au genre démonstratif», *Poétique* 12 (46), 1981, pp. 229-246.

138 *Cf.* Gérard Genette, *Mimologiques. Vovage en Cratvlie,* Paris, Seuil, 1976.

139 Dice Genette, *op. cit*. pp. 23-24: « C'est donc le fait, devant un nom propre dont on sait déjà *qu'il désigne,* de se demander en outre *ce qu'il veut dire,* et d'enregistrer -ou d'imaginer- l'accord de ces deux fonctions».

140 San Isidoro de Sevilla, *Etimologías.* Edición bilingüe. Madrid, B.A.C., 1982.

141 *Cf.* Michel Foucault, *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1968, pp. 26-42. Según Foucault, esa *semejanza* que ha desempeñado un papel central en el saber de la cultura occidental hasta el siglo XVI adopta cuatro formas esenciales: *convenientia, aemulatio, analogía y sympathia.* Pero su reconocimiento no es inmediato, pues toda semejanza «es a la vez lo más manifiesto y lo más oculto» y precisa de «un elemento de decisión que transforma su centelleo dudoso en clara certidumbre». Dicho elemento es la *signatura:*

> El sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible. La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo para que esa forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su propia invisibilidad. Por eso el rostro el mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras, de «jeroglíficos», según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas. (...) El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras. Los reflejos mudos son duplicados por las palabras que los indican. Y gracias a una última forma de semejanza que implica todas las demás y las encierra en un círculo único, el mundo puede compararse a un hombre que habla (pp. 35-36).

Sobre esta *signatura rerum* y los criterios de semejanza sobre los que se funda, *Cf*. también Humberto *Eco, I limiti dell'interpretazione,* p. 62 y ss. y *La búsqueda de la lengua perfecta,* pp. 106 y 157-158.

142 *Étymos,* que significa en griego «real, verdadero», está emparentado con el verbo *einai,* «ser». La *etimología* es pues la búsqueda de la esencia, de la naturaleza de la cosa designada a través de su nombre: un verdadero *vere-loquium o vere-dicto* sobre la cosa. Una incorrecta transcripción latina de la palabra *(*ethymologia)* se remonta a los tratados de los *modistae* del siglo XII, quienes la emparentaron erróneamente con *ethos.*

143 Hans Arens, *La lingüística. Sus textos v su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días,* vol. I, p. 62.

144 Éste es precisamente el sentido que posee el término *etimología* para Saussure en sus últimos escritos. Godel recuerda en su «Lexique de la terminologie» incluida en *SM* una definición del maestro: «l'étymologie est donc avant tout la recherche des rapports d'un mot avec d'autres, ce qui revient exactement à dire que c'est l'explication d'un mot. En effet, «expliquer», c'est ramener à des termes déjà connus. Donc, sens très voisin de celui de: formation des mots» (*SM*, 260).

145 *Op. cit.,* p. 43.

146 Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e^ et XIII^e^ siécle. Recherches el documents sur la technique littéraire du Moyen Âge.* Genéve-París, Slatkine, 1982, p. 136 [Paris, Champion, 1924].

147 Edmond Faral, *op. cit.,* p. 65.

148 Edmond Faral, *op. cit.,* pp. 66-67.

149 *Cf.* nuestra tesis doctoral, III, 1.1, pp. 209-316.

150 *Cf.* Adrian Rogoz, «Les devinttes et les racines des invariances graphématiques», en Solomon Marcus (ed.) La *sémiotique formelle folklore,* Paris, Klincksieck, 1978, pp. 163-215. Alexandru Rosetti, «Invariance dans la structure des devinettes. Sur les anagrammes de Ferdinand de Saussure», op. *cit.,* pp. 161-162 y Sorin Ciobotaru, «Un traitement mathématique des invariances graphématiques», *op. cit.,* pp. 216-244.

151 *Cf.* Mario García-Page, «Aspectos fónicos en la configuración de los refranes», *Notas y estudios filológicos 5* (1990), p. 114.

152 En Edmond Faral *Les Arts Poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siécle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge,* Genéve-Paris, Slatkine, 1982, p. 123.

153 Piénsese por ejemplo en su famoso «Poema conjetural» de *El otro, el mismo* (1964), donde Borges expone en un monólogo dramático los últimos pensamientos del doctor Francisco Laprida antes de su muerte a manos de los montoneros: *Yo que anhelé ser otro, ser un hombre/de sentencias, de libros, de dictámenes,/a cielo descubierto yaceré entre ciénagas;/pero me endiosa el pecho inexplicable/un júbilo secreto. Al fin me encuentro/con mi destino sudamericano./A esta ruinosa tarde me llevaba/el laberinto múltiple de pasos/que mis días tejieron desde un día/de la niñez. Al fin he descubierto/la recóndita clave de mis años,/la suerte de Francisco de Laprida,/la letra que faltaba, la perfecta/forma que supo Dios desde el principio./En el espejo*

de la noche alcanzo/mi insospechado rostro eterno. El círculo/se va a cerrar. Yo aguardo que así sea. También en «El general Quiroga va en coche a la muerte», de *Luna de enfrente (1925),* en «Isidoro Acevedo» de *Cuaderno San Martín* (1929), en «Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)» de *El Hacedor* (1960), y en otros más que relatan la muerte gloriosa de sus mayores o el destino trágico de los malevos de los arrabales bonaerenses, Borges practica esta mística de una vida que alcanza su cénit y su clave en el momento de la muerte.

154 *Julio César, III,1.* Traducción de José María Valverde. La cursiva es nuestra.

155 *Op. cit.,* III, 2.

156 *Op. cit,* III, 1.

157 *Cf. supra,* pp. 136-138.

158 *Cf.* Raúl Rodríguez Ferrándiz, «Del anagrama al emblema: la publicidad de los nombres». *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: «Mundos de ficción», Murcia, noviembre de 1994.* Murcia, Universidad de Murcia, 1996, vol. II, pp. 1.349-1.360.

159 Estanislao Ramón Trives, *Aspectos de semántica lingüístico-textual,* pp. 248-278.

160 *Op. cit.,* p. 259.

161 *Op. cit.*, pp. 246-247.

162 *Cf.* en la bibliografía final los trabajos de Mounin (1974) y de Karlgren (1973).

163 *Cf.* Umberto *Eco, I limiti dell'interpretazione, pp. 89-113.*

164 De hecho, sólo tres sobre el total de más de sesenta que hemos censado son criptogramas absolutamente claros: por un lado, el vocativo *Camille Marce Fouri,* que es el nombre del *imperator* romano destinado a conseguir, después de diez años de asedio, la toma de la ciudad de Véies, y que aparece criptografiado en el *Vaticinium Aquam Albanam* que recoge Tito Livio. Por otro, la advertencia *cave* en una carta de César dirigida a Cicerón. Y por otro, el nombre *Leonora,* amante del pintor Fra Filippo Lippi y hermana de sus asesinos, que aparece en el epitafio del pintor compuesto por Angelo Poliziano. Los demás *mots-thème* de Saussure son *tautológicos,* es decir, están presentes literalmente en el texto: SCIPIO, CORNELIUS (versos saturnios); LESBONICUS, TRINUMMUS, MENAECHMI (Plauto); AGNI ANGIRAS, ADYTIA *(Rig-Veda);* HADUBRAND, DEOTRÎCH SIGELINT, KRIEMHILT, HAGEN, LIUDEGAST, AMELRICH, HABEBURG, WINELINT, DIETLIUT, GOTELINT, HILDEBRANT *(Hildebrandslied);* JOHANES, NICODEMUS, MAGDALENA, MOYSES, SAMARIA, BARRABAS, KAIFAS, PILATUS, SALOMON, PARADYSES, GALILEA, etc. *(Evangelio* de Otfrido); HÉCTOR PRIAMIDES *(Eneida),* POSTSCENIA *(De rerum natura);* PHYSETER (Séneca: *Hipólito);* CICERO (César); AGAMEMNON *(Odisea);* PHILIPPUS PICTOR, MEDICES (Poliziano: *In Philippum fratrem, pictorem);* IOVIANUS, CRASSUS, PLATO, ASCLEPIADES, TARCHANIOTAS, CHRISTOPHORUS, *VIOLAE,* DIOTIMUS, HERCULES, ANTAEUS *(Poli*ziano: *Epigrammata latina),* HERACLIDES, EUPHRON, CNIDUS, ARETEMIAS (Thomas Johnson); FALERNI, *IU*GURTHA, ULIXES, CIRCE (Pascoli: *Catullocalvos, Iugurtha).* Los demás nombres anagramáticos, o bien están en la cercanía paratextual, como diría Genette, del texto (en el título, en la rúbrica final), siendo por lo general la ra-

tificación de la autoría del texto o la del destinatario del mismo: ORACOLOM PUTIAS DELPHICAS *(Vaticimium Aquam Albanam),* POLITIANUS, PHILIPPUS, MEDICES (Angelo Poliziano), THOMAS JOHNSONIUS, ARTIUM MAGISTER *(Novas Graecarum Epigrammatum et Poematon* en traducción de Thomas Johnson) o bien son una traducción, como el caso de APHRODITE *(De rerum natura)* por la latina *Venus, o* la mención de una fuente tan explícita en el texto, tan confesada y apostrofada, que sólo le falta precisamente la enunciación de su nombre: EPICURUS *(De rerum natura).*

165 Carlos Bousoño, «Un ensayo de estilística explicativa (Ruptura del sistema formado por una frase hecha)», en *Homenaje a Dámaso Alonso,* Madrid, Gredos, 1970, pp. 69-84.

166 Otros ejemplos de paronomasia *in absentia* son éstos que recoge Mario García-Page («Datos para una tipología de la paronomasia», *op. cit*., pp. 175-179): «evitar lo *inhabitable»;* «la *cipresa* está triste, ¿qué tendrá la *cipresa?»;* «como una *amante* religiosa»; «por puro instinto de *conversación»* (G. Fuertes); «sólo *Marte* de carnaval»; «a mano *amada!* cuando la noche impone su costumbre de insomnio/ los recuerdos me *saltan» (Á.* González).

167 La forma fónica de *memoria* admite otras resonancias, en este caso de carácter paronímico o de falsa etimología: «se acercan secas crestas/*mora*ndo en la memoria» (C.E. de Ory); «y para que *me mire,* haciendo *memoria»* (G. Fuertes).

168 Se trata del inicio de la sección X de los «Recuerdos del sueño, fiebre y duermevela» en *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias,* Buenos Aires, Losada, 1943 [1975[4]], p. 72.

169 Ángel Herrero, «La `sibilación escrita'. Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado», *Bulletin hispanique,* 98 (1), pp. 205-219 (215).

170 A.J. Greimas, «L'écriture cruciverbiste» en *To Honor Roman Jakobson* vol. I, Paris, Mouton, 1967, pp. 799-815.

171 Ángel Herrero Blanco, «La «sibilación escrita». Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado», *Bulletin Hispanique,* 98 (1), 1996, pp. 205-219.

172 Sólo en este poema censamos los nombres *Ateneo, Démeter, Urano, Eleusis, Keleos, Demofón, Afrodita y Proserpina, así* como el de *Homero.*

173 Ángel Herrero, «La `sibilación escrita'. Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado». *Op.* cit., pp. 210-214.

174 *Cf. supra,* pp. 112-117.

175 José María Valverde, en su Introducción a la edición de *Nuevas Canciones y De un Cancionero apócrifo* señala que el soneto se publicó en 1926, un año antes de la visita de Pilar Valderrama a Machado; sin embargo, Valverde apunta con razón que «como lectores, nos da igual que la dama anterior a los versos a "Guiomar" fuera distinta de ésta o no; ni tampoco importa que aquélla fuera una sola o dos» *Nuevas Canciones y De un Cancionero apócrifo.* Edición de J.Mª Valverde, Madrid, Castalia, 1975, p. 25.

176 Citaremos los libros según las siglas que se detallan: *AFH (Ángel fieramente humano,* 1950), RC *(Redoble de conciencia,* 1951), *Ancia (Ancia,* 1971), *PPP (Pido la paz y la palabra,* 1975), *EC (En castellano,*

1982), *ENEUL (Esto no es un libro,* 1963), *QTE (Que trata de España,* 1977), *PCN (Poesía con nombres, 1977); EiR (Expresión y reunión,* 1981), *HFyV (Historias fingidas y verdaderas,* 1980).

177 Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos* (1952). La segunda parte de este trabajo figura como prólogo de *Ancia,* Madrid, Visor, 1984, pp. 11-21. En esa misma fecha temprana de su producción poética, Blas de Otero aparece ya entre los nueve poetas elegidos para la famosa *Antología consultada* de Francisco Ribes.

178 *Cf.* Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero,* Madrid, Anaya, 1966, pp. 139-149. Alarcos completó su contribución al análisis de la poesía oteriana con un trabajo de 1977 que recogía la producción del poeta desde 1955 (año de redacción de la monografía anterior): «Al margen de Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans* 85 (1977), pp. 121-146.

179 Ricardo Senabre, «Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans,* 1966.

180 *Cf. infra* el poema *Litografía de la cometa,* pp. 256.

181 Carlos Bousoño, «Un ensayo de estilística explicativa (Ruptura del sistema formado por una frase hecha)», en *Homenaje a Dámaso Alonso* Madrid, Gredos, 1970, pp. 69-84. Al hilo de este trabajo han ido apareciendo otras contribuciones criticas que estudian el fenómeno y se surten de abundantes ejemplos tomados de los poemas de Otero. Citaremos a José Espiño Collazo, «Implicaciones semánticas de la «ruptura de sistema»», *Archivum* XXXIII (1983), pp. 287-300, Mario García-Page, «Sobre las implicaciones lingüísticas. Solidaridad léxica

y expresión fija», *Estudios humanísticos de la Universidad de León* 12 (1990), pp. 215-227 y «A propósito de la «ruptura de un sistema formado por una frase hecha»» *Notas y estudios filológicos* 6 (1991), pp. 73-101. Anteriores al trabajo de Bousoño son los de Manuel Alcántara «La incorporación de la frase hecha en la poesía española» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* T. LXIII*, 1,* (1957), pp. 223-250 y José María Alín, «Blas de Otero y la poesía tradicional», *Archivum,* XV (1965), pp. 275-289.

182 *Papeles de Son Armadans,* 85, n°s 254-255 (1977), pp. 273-295.

183 La nómina de estudios críticos sobre la poesía oteriana es mucho más amplia, como puede suponerse. No pretendíamos analizarla enteramente, sino hacer una aproximación selectiva a aquellos trabajos más atentos a los fenómenos expresivos afines al anagramatismo. Añadiremos a los ya citados otros que hemos manejado: Gregorio Salvador, «Cuarto tiempo de una metáfora», en *Homenaje al profesor Alarcos García, II,* Universidad de Valladolid, 1965*,* pp. 431-442; Carlos Blanco Aguinaga, «El mundo entre ceja y ceja: releyendo a Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans* 85, n^{os} 254-255 (1977), pp. 147-196; Geoffrey Barroca, « Autobiography and Art in the Poetry of Blas de Otero», *Hispanic Review* 48, 2 (1980), pp. 213-230; José Luis Cano, «Blas de Otero y el soneto heterodoxo» en *Blas de Otero: Study of a Poet,* ed. de Carlos Mellizo y Louise Salstad, University of Wyoming, 1980, pp. 11-18; Itziar Zapiáin y Ramón Iglesias, *Aproximación a la poesía de Blas de Otero,* Madrid, Narcea, 1983; Philip Silver, «Blas de Otero en la cruz de las palabras», en *La casa de Anteo,* Madrid, Taurus, 1985, pp. 191-219. Otero ha merecido también la atención crítica de poetas como Vicente Aleixandre, José Manuel

Caballero Bonald y José Ángel Valente, además de los ya citados Dámaso Alonso y Carlos Bousoño.

184 *Esto no es un libro,* Río Piedras, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1963.

185 *Poesía con nombres,* Madrid, Alianza Editorial, 1977.

186 El procedimiento recuerda al empleado por un poeta admirado por Otero, César Vallejo, cuyo poemario *Trilce* parece fundir en una palabra-maleta los adjetivos *triste y dulce,* verdaderas palabras-tema de la poesía vallejiana.

187 Dice Otero en «Palabra viva y de repente», en *QTE:* «Quiero decir un verso en un*a* p*á*gin*a*,/ ante estos hombres de *a*nch*a*s síl*a*b*a*s,/ que *a*lmuerz*a*n con ped*a*zos de p*a*l*a*br*a*s».

188 En rigor, *capitel* es una catacresis parcialmente oscurecida porque persiste como cultismo (de lat. *capitellum,* «cabezita»), frente a la evolución vulgar de *caput* a *cabeza* (pasando por el lat. vulg. *capitia).*

189 Recordemos el también sutilísimo juego anagramático de Gracián sobre el nombre de *Isabel: Y-sabe-él,* el sabor y el saber del amor. Sin duda *Isabel* es en español (y en francés) un nombre tan pleno de evocaciones anagramáticas como lo pudieron ser *Agamemnon* para los griegos *y Hector/Priamides* para los latinos.

190 Hemos encontrado otro caso de juego paronomásico sólo gráfico y no fónico, y por lo tanto propiamente *anagramático* en el sentido tradicional: «Tus quince años, torres esbeltas, **ágiles *a*i*g*u*ill*e*s***» en el poema *Canción,* de *AFH.*

191 Esa palabra final del soneto, *silbante,* que anagramatiza perfectamente el nombre que ha sido previamente diseminado fónicamente por sus versos, nos recuerda el famoso poema de Leopardi estudiado por Stefano Agosti, en el que el nombre de la amada, *Silvia,* en este caso tautológico, es decir, enunciado explícitamente en el poema –en el vocativo que lo abre– y hasta en el título *(A Silvia),* alcanza también en la palabra final de la primera estrofa *(salivi)* una perfecta permutación isogramática, después de haber ido dejando rastros de sí a lo largo de los versos precedentes. *Cf.* Stefano Agosti, «I messaggi formali», en *Il testo poetico. Teoría e pratica d'analisi,* Milano, Rizzoli, 1972, pp. 39-41. Sobre el anagramatismo en la poesía leopardiana, cf además Giampaolo Sasso y Tomaso Kemeny «La struttura anagrammatica de *L'infinito»,* en Stefano Mecatti (a cura di) *Foné. La voce e la traccia,* Firenze, La Casa Usher, 1985, pp. 325-347. Una crítica, que ya analizamos arriba, al hallazgo de anagramas en la poesía de Leopardi se encuentra en Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione,* Milano, Bompiani, 1990, pp. 112-113.

192 Víctor García de la Concha ya reparó, aunque por motivos exclusivamente temáticos, en la común inspiración de esos tres poemas de la segunda parte de *Ancia,* señalando que conforman uno de los escasos momentos luminosos de la poesía oteriana. Se trata de tres «poemas *femeninos,* por cuanto se centran unitariamente en el canto de las cualidades de una mujer», frente al resto de poemas amorosos, que describen un apasionamiento más doloroso: la genuina experiencia amorosa es cifrada por Blas de Otero en la figura de *Tántalo,* siguiendo el modelo quevedesco *(Cf.* el poema que se abre con el verso de Quevedo *Tántalo en fugitiva fuente de oro* en *Ancia,* p. 94).

193 Este anagrama «hipogramático» fue señalado por Ricardo Senabre («Juegos retóricos...», *op. cit.),* aunque sin citar la hipótesis saussuriana que acababa de darse a conocer en las primeras publicaciones de Starobinski.

194 Recordemos a este propósito el nombre de la revista cauce de la poesía social del momento, que desfigura muy levemente el otro nombre evocado: *Espadaña,* donde publicaban Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y el propio Blas de Otero.

195 *En Castellano,* Madrid, Visor, 1977. No obstante el libro fue publicado en español por la Universidad Autónoma de México en 1960, y el mismo año, y con el título *Con la inmensa mayoría: Pido la paz y la palabra. En Castellano* por la editorial Losada de Buenos Aires.

196 Dicho libro fue publicado íntegro en Francia (París, Ruedo Ibérico) y en México en 1964. La primera edición completa en España es de 1977 (Madrid, Visor).

197 Otros poemas repiten esta misma constelación de términos que giran anagramáticamente alrededor de *España.* Así sucede por ejemplo en *Anchas sílabas (EC).* En cambio, en *Patria aprendida,* del mismo libro, son ***es****crito, **pa**sado, ace**ña** y enga**ñan**,* además de *ma**ña**namos y **pa**tria,* las palabras que evocan *a España,* y en *Condal entredicha,* también de *EC, **esp**esado **esp**ejos,* de nuevo ***esp**er**anza*** y también ***pa**peles y t**añ**ido.* En este poema dicen los últimos versos: «Si el aire/ agitase los precios, se cerniese/abril en Pueblo Nuevo,/hablaría yo claro, tejería/las letras/de otro modo más simplemente, si...».

Glosario

Acoplamiento fónico (Ley de): Regularidad en la distribución de los fonemas en el verso detectada por Saussure en primer lugar en los saturnios latinos y, más tarde, en los himnos védicos, en los versos homéricos y en la poesía germánica antigua. Consistía en el emparejamiento exacto de los fonemas dentro del mismo verso, de manera que las sumas totales de cada uno debían resultar siempre número par. El fenómeno afectaba tanto a consonantes como a vocales, respetándose la cantidad de éstas. Se trataba, por tanto, de una especie de aliteración generalizada, total, aunque sin restricciones posicionales dentro del verso. Caso de quedar algún fonema no emparejado en su verso, el verso siguiente restablecería la simetría al dejar a su vez sin emparejar ese mismo fonema, en lo que Saussure llamó *ley de compensación desde el verso siguiente.* El acoplamiento monofonemático fue el primer fenómeno de la «poesía fonizante» identificado por Saussure, aunque pronto fue

relegado debido a que su regularidad era extremadamente difícil de controlar en razón del carácter a menudo fragmentario de las composiciones en saturnios y de las incongruencias de algunas grafías, poco esclarecedoras de la fonía original. Saussure concedió pronto mucho más valor probatorio a lo que constituyó el segundo fenómeno por él estudiado: los acoplamientos por *difonos o,* en general, *polífonos,* es decir, de al menos dos fonemas consecutivos, formando a no sílaba. Y así, en el siguiente dístico en saturnios de la *Odissia* de Livio Andrónico

IBI MAN**EN**S **SEDETO DONI**C**UM V**I**DEBIS**
ME CARP**ENTO VE**H**ENT**E **DO**MUM VENI**SSE**

los grupos polifónicos DE, BI, Do, VE, TO, NI, EN, SE, ENT y UMV aparecen duplicados. El principio del difono como unidad irreductible de las recurrencias fónicas tuvo como efecto establecer un orden mínimo inalterable, el de la secuencia difónica, y fue adoptado por Saussure en el tercer y más importante fenómeno que descubrió: el anagramatismo de un nombre.

Anafonía: Anagrama incompleto, que se limita a reproducir tan solo la serie vocálica o la serie consonántica del nombre propio evocado. *M**o**rs p**e**rf**e**c**i**t t**u**a: C**O**RN**EL**I **US**;* **D***u**e***L**l**o* **P**erfe**C**to: ***DELP**HI**C**O. Al* decir de Saussure no se confunde

con la asonancia ni con la aliteración, pues éstas son armonías fónicas «libres», que no buscan la imitación de un nombre, frente al carácter forzado de la composición anafónica o, mucho más todavía, de la anagramática.

Anagrama: Saussure emplea *anagrama* en dos sentidos. (1) Uno, estrecho, se opone *a paragrama,* y designa el modo particular de diseminación de un nombre propio cuando la porción de texto en que se identifica y recupera es muy breve (unas pocas palabras, a lo sumo un verso) y por lo tanto es casi obligado que los segmentos fónicos correspondientes no se hallen sobrerrepresentados, sino que comparezcan una sola vez: *Taurasia [***Ci***sauna* **S***amn***io** *ce***pi***t]: **SCIPIO**; Tempus eras quo [***qu***ies***]: **PRIAMI(D)ES***. Se trataría por tanto de una acepción del anagrama saussuriano cercana a la del anagrama tradicional, que prescribe un perfecto acoplamiento, sin resto, entre las letras del nombre programático *(Lope de Vega Carpio, Arouet L(e) J(eune), Salvador Dalí) y* las del anagramático *(Gabriel Padecopeo, Voltaire, Avida Dollars).* (2) El otro sentido es más amplio e incluye al anterior: anagrama sería el término hiperonímico que designa al conjunto de fenómenos de la «poesía fonizante» que atañen a la imitación de un nombre propio, más allá por tanto del mero emparejamiento fónico libre (monofónico o polifónico) desligado de la evocación de un nombre. Este segundo sen-

tido es más persistente que el primero, y es el que autoriza a hablar de la hipótesis «fuerte» de Saussure como hipótesis «anagramática» Como resulta evidente, el anagrama saussuriano en cualquiera de sus dos acepciones no es, a diferencia del tradicional, un fenómeno en principio gráfico, sino fónico, y sólo la ortografía notablemente fonética del latín consiente que la recuperación del nombre funcione también a nivel grafemático. Saussure empleó varios derivados de *anagrama,* como *anagramatista, anagramizado, anagramático y anagramáticamente,* y el adjetivo le sirvió para forjar expresiones como *área anagramática, pasaje anagramático, foco anagramático, aspecto anagramático, sílabas, palabras, frase, grupo, complejo anagramático,* etc, y también *forma anagramática del fonismo.*

Análisis fónico-poético: La efectiva aplicación de la ley del acoplamiento fónico en la poesía indoeuropea antigua debía implicar, según Saussure, un «análisis fónico de las palabras», una verdadera «ciencia de la forma vocal de las palabras» Como algunas de esas composiciones poéticas -en particular la poesía germánica antigua- se remontan a épocas anteriores a la invención de la escritura en sus tradiciones culturales respectivas (es decir, anteriores a una *literatura* propiamente dicha), Saussure dedujo que los vates debían disponer de algún ingenio que les permitiera llevar la cuenta de los soni-

dos empleados en la composición, al objeto de proveer las duplicaciones. Imaginó una especie de *ábaco* poético-fonológico, compuesto no tanto por piedrecitas o cuentas, sino por varillas o bastoncitos más maleables *(baguettes* o *stabs,* pues emplea sobre todo el término alemán que, como recuerda, quiere decir también «letra», *y Stabreim* «aliteración»). Se trataba no sólo de llevar la cuenta, sino de llevar cuentas independientes de múltiples unidades diferenciadas, lo que presuponía un fino análisis fonológico tanto como exigía un incipiente registro. Saussure apunta que esa notación o registro por *stabs* sería la prefiguración de algunos alfabetos, como el rúnico, que habrían nacido más por el «puro deseo de contar» para garantizar el emparejamiento fónico de la poesía que por necesidades de otra índole. Cuando la primitiva hipótesis del acoplamiento fónico fue postergada por la del anagrama del nombre propio, Saussure forjó la expresión *forma anagramática del fonismo* para referirse al papel del modelo compositivo anagramático sobre el desarrollo de la conciencia fonológica en las distintas comunidades lingüísticas.

Análisis gramático-poético: El análisis fónico-poético, imprescindible tanto para el acoplamiento de los fonemas como para el anagramatismo de un nombre propio, devenía insensiblemente, al decir de Saussure, análisis *gramático-*

poético en el caso de una lengua tan fuertemente flexiva como el sánscrito. Ciertos himnos védicos no sólo descomponían anagramáticamente el nombre del Dios invocado, sino que lo declinaban en posiciones versales marcadas, de manera que el anagrama también podría estar en el origen de la conciencia morfológica. Saussure postuló que la ciencia gramatical de los vedas no debía sus finos análisis a la exégesis de un corpus poético ya confeccionado, sino a su propia confección, no por inspirada menos reglada.

Compensación (Ley de): Ver *Acoplamiento fónico.*

Consecutividad: El difono, unidad básica de la diseminación anagramática de un nombre, consagra un orden mínimo que no puede ser alterado, el de la secuencia difónica. A esta sucesión de los elementos fónicos en la cadena Saussure le da el nombre, inédito en su obra y no retomado después, de *consecutividad.* Como es sabido, Saussure hablará en el tercer curso de lingüística (1910-1911) de la *linealidad* como segundo principio del signo lingüístico, pero ésta no parece referirse, al decir de autores como Godel o De Mauro, a la sucesión de los elementos fónicos, sino al encadenamiento sintagmático. Por tanto no parece aventurado proponer que el neologismo saussuriano de *consécutivité,* referido inequívocamente a la sucesión de sonidos, es la contrapartida

«sub-sígnica» de la *linéarité* plenamente sígnica del *CLG.* Saussure fue consciente de su importancia, al afirmar que era «el principio central de toda reflexión útil sobre las palabras» y que «dejaría sentir sus efectos benéficos sobre la lingüística», siendo la única mención que se hace de ella en los cuadernos publicados. Es precisamente «en ese dominio infinitamente especial» del anagramatismo de un nombre en el texto poético donde esa «ley de la palabra humana en general» es puesta en entredicho, pues el anagrama subraya elementos de la consecutividad pero omite otros, y Saussure se permite además licencias como «saltar una letra» para construir un trífono, o incluso considerar dífonos que invierten el orden de sus constituyentes.

Criptograma: También llamado *anagrama criptográfico.* Se trata de anagramas *in absentia,* es decir, aquellos en los que el nombre propio anagramatizado está ausente de la literalidad lineal del texto. No obstante, dicha categoría quedó en una especie de inconcreción operativa en el seno de la teoría, debido tanto a la parquedad de Saussure a la hora de caracterizarlos como a los escasísimos ejemplos rigurosamente criptográficos. La gran mayoría de los casos que analiza son, podríamos decir con Starobinski, *tautológicos.* De hecho, sólo tres sobre el total de más de cuarenta que hemos censado son criptogramas absolutamente claros: por

un lado, el vocativo *Camille Marce Fouri,* que es el nombre del *imperator* romano destinado a conseguir, después de diez años de asedio, la toma de la ciudad de Véies, y que aparece criptografiado en el *Vaticinium Aquam Albanam* que recoge Tito Livio *(Ab urbe condita,* V, XVI, 8). Por otro, la advertencia *cave* en una carta de César dirigida a Cicerón. Y por otro, el nombre *Leonora,* amante del pintor Fra Filippo Lippi y hermana de sus asesinos, que aparece en el epitafio del pintor compuesto por Angelo Poliziano. Los demás *mots-thème* de Saussure son *tautológicos,* es decir, están presentes literalmente en el texto. Saussure reconoce, a propósito de los nombres crípticos, que «no teniendo el apoyo de la palabra proferida en el texto, el anagrama se vuelve criptográfico y la certeza, evidentemente, disminuye».

Difono: Frente al monófono, unidad mínima que adoptó inicialmente Saussure para el acoplamiento fónico, el difono es, al menos en teoría, la unidad mínima de descomposición de la palabra-tema, y por lo tanto también la mínima porción de texto recolectable para recomponerla, y tiene la virtud de «consagrar un orden», siquiera mínimo, el de sus fonemas constituyentes. Precisamente el descubrimiento de acoplamientos fónicos no meramente monofonemáticos, sino difónicos y polifónicos, permitió a Saussure dar el salto cualitativo

que supuso pasar de las recurrencias fónicas sistemáticas a la imitación, por anagrama, de un nombre propio.

Hipograma: El hipograma es la especie anagramática más común, y consiste en la conjunción en un texto dado del maniquí de un nombre propio y, fuera del espacio acotado por dicho maniquí (v.), es decir, en un área anagramática vecina, del silabograma (v.) de dicho nombre. Y así, por ejemplo, en los dos primeros versos del epitafio que Angelo Poliziano compuso en honor del pintor Fra Filippo Lippi es posible leer el hipograma de ***Politianus*** *(Epigrammata* latina, XCII):

*Cond***itus** *hic ego sum [***p***icturae fama Philipp***us***]*
[P_____US]
IT—US-
*Nul***li** *ignota mece est gra***tia** *mira m***anus**
-LI- -TIA- -ANUS

Saussure justificó la elección del término a partir del significado habitual del *hypographein* griego, que era «firmar», «hacer alusión», «reproducir por escrito a la manera de un notario o un secretario» y, figuradamente, «subrayar con ayuda del maquillaje los rasgos de un rostro» Recordemos también que San Isidoro ya recogía en sus *Etimologías* (II, 29, 5) la *hypographiké,* que es «el cuarto tipo de definición, denominado por Tulio *descriptio* en latín», por la que «mediante una pará-

frasis de dichos y hechos, sirviéndonos de una descripción, exponemos qué es una cosa» Precisamente el hipograma poético, que Saussure a menudo llama «paráfrasis fónica», venía a conjugar todos esos sentidos en relación al nombre propio diseminado en los versos, subrayando unos rasgos fónicos que servían de firma del autor, o de alusión al héroe o al dios descrito o invocado en el texto. Debido a esa adecuación y a la centralidad del fenómeno detectada por Saussure, el término *hipograma* fue imponiéndose en los cuadernos más tardíos, hasta el punto de casi suplantar a *anagrama* como marbete hiperonímico de la investigación. Es por ello que Godel tituló los primeros cuadernos (Ms. fr. 3963-3966) como *Anagrammes y* a los últimos (Ms. fr. 3967-3969) como *Hypogrammes.* Saussure emplea los derivados *hipogramatista, hipogramático e hipografiado.*

El término *hipograma* fue elegido por Michael Riffaterre para su particular reformulación de la hipótesis saussuriana, y es central en sus estudios poéticos de finales de los setenta y los ochenta, sobre todo a partir de su obra *Semiotics of Poetry.* Para Riffaterre la diseminación no es principalmente fónica, como pensaba Saussure, sino sémica. Lo que llama «derivación hipogramática» consiste en la expansión textual de una palabra o una expresión, que constituyen el núcleo o matriz del texto, de modo que el semema de dicha palabra funciona

como una enciclopedia de representaciones que se actualiza saturando toda la secuencia verbal de su sentido. Dicha palabra puede muy bien no comparecer en la literalidad del discurso, subsistiendo como latencia verbal. El hipograma poético de Riffaterre sirve de puente conceptual entre la hipótesis saussuriana y las nociones de *tópico* o *tema textual* formuladas por la lingúística del texto, así como las *figuras nominales y* la *hipótesis semémico-textual* desarrollada por Greimas en el ámbito de su semántica estructural y su narratología.

Hipogramatismo: Hemos elegido este término para denominar la especificidad casi irreductible del anagrama saussuriano en relación a figuras retóricas tradicionales, en particular figuras de dicción como la paronomasia, la figura etimológica, el polípote o el propio anagrama tradicional, o figuras de orden como la aliteración, o figuras por segmentación sintáctica como el calambur. En todas ellas se produce invariablemente una igualdad en cuanto a la categoría gramatical, fonomorfosintáctica, de los segmentos de texto en donde se cumple la figura: en el polípote se repiten lexemas, en el homeoptoton, morfemas flexivos, en la paronomasia, el anagrama tradicional y otras figuras cercanas se trata de una imitación que atañe a palabras, en la aliteración se trata de imitar fonemas, en el calambur se repiten sintagmas. Todos serían casos de lo que hemos llamado *isogramatismo.* El anagrama saussuria-

no, en cambio, consiste en una imitación despareja, en una propuesta de equivalencia entre entidades que muestran una evidente asimetría categoriah una palabra (un nombre propio por lo general) y uno o varios versos, que pueden contener desde un solo sintagma hasta un pequeño texto polioracional. Se trata, sin duda, de una imitación más ardua que la propia del isogramatismo, que hemos llamado *hipogramática,* y que el anagrama saussuriano comparte solamente con ciertas especulaciones etimológicas del pasado -como en algunos fragmentos órficos, en las eponimias platónicas del *Cratilo,* en algunas etimologías isidorianas o en las poéticas francesas de los siglos XII y XIII.

Isogramatismo: Ver *hipogramatismo.*

***Locus Princeps**:* Porción de texto bien delimitada y por lo general no muy extensa que se consagra especialmente a cada nombre anagramatizado, ello sin perjuicio de que fuera de ella, cubriendo un área anagramática más amplia, comparezcan otras evocaciones fónicas de la palabra-tema. También fue llamada por Saussure *culmen.*

Logograma: El logograma parece apuntar, aunque Saussure es aquí algo confuso, a aquella parte del análisis anagramático tendente a justificar la pertinencia de la palabra-tema propuesta en relación precisamente al tema, al motivo del pasaje

de donde se han extraído los segmentos anagramáticos. El logograma sería pues la contrapartida temática del silabograma (o del *anagrama),* que es la mera demostración formal, sintáctica, de la extracción de los difonos de la palabra-tema a partir de la textura fónica de los versos. Saussure señala que el logograma «indica la unidad del tema, del motivo y, desde este punto de vista, ya no podrá chocar su compuesto *Logo-,* que ya no ha de ser tomado necesariamente en el sentido de *palabra fónica,* ni siquiera de palabra: es un «gramma» en torno a un tema que inspira la totalidad del pasaje, funcionando más o menos como *su logos,* la unidad racional, el *propósito»* (pp. 32-33) Si es así, hay que reconocer que el laconismo en la exégesis de los textos anagramáticos que hemos achacado a Saussure se debe a una falla en este análisis logogramático, mientras que el análisis de *los silabogramas/antigramas* está en la mayoría de los casos minuciosamente llevado a término. En cualquier caso, el término *logograma* (como el de *anagrama)* aparece muy fugazmente en los textos de los cuadernos de que disponemos, y no pasaron por ejemplo a la correspondencia de Saussure con Meillet y con Bally sobre el anagrama.

Maniquí: Una de las formas básicas del *locus princeps* anagramático, es decir, de marca textual que señala de forma inequívoca la densidad anagramática del fragmento. Consiste

en una porción de texto que comienza por una palabra cuyo fonema inicial coincide con el inicial de la palabra-tema y que termina por una palabra cuyo fonema final coincide con el final de la palabra-tema. El maniquí delimita una especie de bastidor fónico sobre el que el texto que lo circunda deberá probar su hechura anagramática, surtiendo los difonos de relleno (el silabograma completo). Entre ambos extremos es frecuente que se encuentre ya alguno de aquéllos. **P***erque pe***deS***; **P***uppibus ign***eS***; **P***lu***ri***m***a m***uro***S***: **PRIAMIDES*** (Virg., *Eneida* II, 273; 276, 278)*; **A***eneadum genetrix hominum* ***di-****vomqu***E***; **A***eriae* ***pr****imum v****o****lucres* ***tE****; **A***more avidos inhians in* ***tE****: **APHRODITE** (Lucy., De rerum natura,* 1, 1, 12, 36); **Po***tui dig***iti an***imare colore***S***: **POLITIANUS*** (Poliziano, XCII, *In Philippum fratrem, pictorem).* Saussure denominó *palabra-maniquí; maniquí parcial, pseudo-maniquí y maniquí telescopio* a cuatro especies características de este *locus princeps* anagramático inicio-final. Por *palabra-maniquí* entendía a aquélla cuyos fonemas inicial y final al menos coincidían con los de la palabra-tema: **P***a***t***r***iA** de ***PUTIA****;* **S***amni***O** de ***SCIPIO****. Maniquíes parciales* se producen cuando la palabra-tema, descompuesta en dos segmentos, es evocada por dos maniquíes distintos que se aplican a su parte por separado, en dos áreas anagramáticas diferenciadas: un verso contiene el maniquí de ***HERAC****- y* el siguiente el de *-****CLITUS****.* El

pseudomaniquí es un maniquí imperfecto, cuyo inicio o final hay que forzar en el interior de una palabra: **A***lma Venus, caeli subt***E**-*r:* ***APHRODITE*** *(Lucy., De rerum natura* I, 2); *Ex-***PR***o***M***ere voc***ES***:* ***PRIAMIDES*** (Virg., *Eneida,* II, 280). *Y* el *maniquí-telescopio* es aquél múltiple, que parece prolongarse en fragmentos de mayor longitud, como los segmentos desplegables de un catalejo (Virg., *Georgicas* I, 496):

AUGUSTUS: **Au***t gravib***us**
Au*t* **g***ravib****us*** *ra***st***ris*
Au*t* **g***ravib****us*** *ra***st***ris galea***s**
Au*t* **g***ravib****us*** *ra***st***ris galeas p***u***lsabit inane***s**

Saussure habló también de *complejo anagramático,* que representa la noción de *maniquí* en estado embrionario: el carácter marcado posicionalmente en la palabra de sus segmentos fónicos, al ocupar su inicio y final, hace que puedan valer para la reconstrucción anagramática aun en forma de monofonos, sin asociarse a otros fonemas contiguos para formar dífonos o polífonos: el maniquí supone la condición añadida de que estos monofonos inicial y final de la palabra-tema ocupen en los versos también la posición inicial y final de las palabras respectivas en donde aparezcan.

Monófono: Cada uno de los fonemas individuales que sirven, aisladamente, bien al acoplamiento fónico total descubierto

por Saussure en los versos saturnios y en otras tradiciones poéticas indoeuropeas en las primeras fases de su investigación, bien, en supuestos especiales, al anagramatismo de un nombre propio. En este último caso sólo se admiten cuando se trata de los fonemas que marcan los límites de un maniquí (**P** y **S** en **P***lu***ri***ma* ***m****uro***S** como maniquí de ***PRIAMIDES****,* o cuando forman parte de una palabra que contiene ya un difono de la palabra-tema, produciéndose entonces una integración en éste que vulnera –en una transposición de carácter benigno, dice Saussure– el principio de la consecutividad: **P-RI-** a partir de **p***e***ri***tus,* **RO-B-** a partir de *rogabit,* **–ER-D–** a partir de *fervida,* **–GU-B–** a partir de *au***gu***ri***b***us.*

Palabra-tema: Es la palabra anagramatizada, por lo general un nombre propio que inspira fónica y temáticamente un fragmento de texto poético. Es probable que la idea de la palabra-tema surgiera cuando Saussure se percató, al analizar algunas fallas en su ley de acoplamiento fónico, de que algunos residuos sonoros que no alcanzaban su compensación en los límites del poema en saturnios parecían compensarse en cambio si se atendía al título de la composición. Ya que dicho título –si se trataba de un epitafio– correspondía a un nombre propio, Saussure pudo reparar entonces en que éste, descompuesto y recompuesto anagramáticamente, era la verdadera clave fónica de armonización del fragmento. Al

analizar composiciones más extensas y géneros distintos al elegíaco -la epopeya, la tragedia, el himno religioso, el poema filosófico- la idea de una *palabra-título* (que llegó a emplear en alguna ocasión), perdió fuerza, pero se consolidó en cambio la idea de palabra-tema *nominal* –con independencia de su presencia o no en el título–, junto a la idea de la relevancia de dicho nombre propio, bien porque aludía al protagonista de la historia narrada *(Agamenón, Hector),* bien por ser la firma del autor *(Epicuro, Poliziano)* o la mención del destinatario *(Scipio, Philippus Lippi),* o el mecenas *(Augustus, Medices),* o la dividad invocada *(Agni Angiras, Apollon, Aphrodite),* etc. El poeta debería inspirarse en los fragmentos fónicos que pudiera extraer del nombre propio, situado invariablemente en el origen de su quehacer poético, y componer con ellos palabras resonantes. Dicho nombre propio habría de tener preferiblemente cierta enjundia fónica, es decir, poseer un silabismo evocador, resonante, no banal. Saussure empleó también, aunque sin llegar a consolidarse ninguna de ellas, las variantes *palabra-tipo, palabra-texto, palabra-título, stichwort y verso-tema.*

Paragrama: En oposición a *anagrama* (en sentido estrecho), *paragrama* alude a la diseminación de la palabra-tema en una porción de texto relativamente extensa, lo cual implica -debido a la relajación en la acotación precisa del *locus prin-*

ceps- una mayor reiteración de los dífonos anagramáticos. El término en bastante marginal en los cuadernos publicados, pero ha tenido una cierta fortuna al ser revitalizado por dos críticos tan influyentes como Julia Kristeva y Michael Riffaterre. Kristeva empleó *paragrama* como término genérico que recoge la hipótesis saussuriana, proponiendo sin embargo su ilimitación espacial y temporal, es decir, su promoción a principio rector de todo lenguaje poético, y hasta su extensión –menos intensa, sin embargo– a todo tipo de discurso («Para una semiología de los paragramas», en *Semiótica).* El *paragramatismo,* que se sitúa en el centro medular de la teoría y la práctica *semanalítica* kristeviana, dice beber directamente de la letra de los *Anagrammes,* aunque en su reformulación reciba ajustes provenientes del psicoanálisis de Lacan, del dialogismo bajtiniano y de las nociones derridianas de archiescritura y diseminación. La recuperación kristeviana del *paragramatismo* supone, sin embargo, el abandono de lo que el propio Saussure, según ella, debió reconocer como un error: el privilegio acordado al nombre propio como reserva fónica de la diseminación, es decir, un *a priori* de la significación hipostasiado en un *mot-thème* «hipogramático» que focaliza el engendramiento textual. Lo que no admite del anagrama, y ahí está la sintomática renominación como *paragrama,* es su carácter constrictivo, reglado y, por tanto, la nece-

saria conciencia del procedimiento. Kristeva dice rescatar del anagramatismo saussuriano su principio no declarado: que el discurso es «una infinidad de permutaciones ordenadas ininterrumpidas», la combinatoria de un número finito de elementos que necesariamente han de repetirse. Las combinaciones (en palabras, en frases, en textos) son infinitas, inagotables, pero las repeticiones «microtextuales» incesantes. Por su parte, Michael Riffaterre eligió en primer lugar el término *paragrama* en su reformulación de la hipótesis saussuriana («Paragramme et signifiance»), para luego decantarse por el de *hipograma (v.)*. En ambos casos se minimiza el alcance de la diseminación fónica y se insiste en la diseminación sémica a partir de una clave temática, principalmente nominal, y a menudo elidida en la superficie textual.

Paragramatismo: El término poseía al menos dos acepciones anteriores e independientes de la hipótesis saussuriana: (1) En ecdótica, el paragramatismo significa un error de los copistas consistente en la sustitución de una letra por otra. La alteración puede ser voluntaria y entrañar un distanciamiento con respecto de aquello que se cita, a menudo paródico: *Su Majestad la ruina de Inglaterra.* (2) En el ámbito de las patologías del lenguaje, el paragramatrismo, conocido también como afasia de Wernicke, es una perturbación del lenguaje hablado que consiste en la desorganización sintáctica de las

oraciones *(para gramatismo expresivo)* o en una sustitución de formas correctas esperadas por formas gramaticales incorrectas o neoformas *(paragramatismo impresivo).* En lo que hace a los textos saussurianos, éstos nunca lo recogen como tal, aunque Julia Kristeva lo empleó abundantemente en su reformulación de la hipótesis anagramática (v. *paragrama).*

Paramimo: Término propuesto ocasionalmente por Saussure para referirse al fenómeno anagramático durante sus tanteos terminológicos iniciales. Su formulación se produce después de proponer y rechazar los términos *parónimo y paronomasia.* Nuestro uso de *paramimo,* que sólo comparece una vez en los cuadernos, desborda con mucho la importancia que le otorgó Saussure, aunque es una creación feliz que declara la esencia imitativa, repetitiva, de la figura, pero al tiempo modera su alcance y advierte de su carácter especial con el prefijo. Creemos que *paramimo* da con la esencia de la idea saussuriana, aunque éste no se apercibiera de ello: algo que se parece a una imitación fónica, que emplea formalmente sus recursos, aunque atenuadamente, sutilmente, precisamente porque está anclada al texto y justificada también por la faz del significado. Por otra parte, su empleo nos parece conveniente cuando, al referirnos al anagrama saussuriano en sentido genérico, haya peligro de confundirlo con el anagrama saussuriano en sentido estrecho, el que se opone al

paragrama en la menor extensión del área de recolección de dífonos y por lo tanto en la mayor concentración de los mismos.

Paramorfo: Forma más perfecta de *locus princeps* anagramático, consistente en la conjunción de *maniquí* y de *silabograma,* es decir, el bastidor o el armazón que acota la palabra-tema y además la trama fónica que le da cuerpo completamente: **AU***ctorem fr***UGU***m tempe***ST***a***TUM***: AUGUSTUM; U***niduque pep***ULI***t lu***X** *umbras...* resid**ES**: ***ULIXES***. Saussure también lo llama en una ocasión *locus conspicuus.* Cuando los maniquíes son parciales y cada uno contiene su silabograma correspondiente, Saussure habla de *corpus paramorphicum.*

Poesía fonizante: Nombre que emplea Saussure en su correspondencia con Meillet para referirse al conjunto de los fenómenos fónicos descubiertos en la poesía antigua, incluyendo la ley del acoplamiento fónico y sus leyes subsidiarias y el anagramatismo-hipogramatismo de los nombres propios. Se alterna con *poética fonizante.*

Polífono: Segmento fónico de dos o más fonemas, coincidente o no con la sílaba. Saussure sugiere que el límite superior del polífono anagramático está marcado por la figura, que aquí hemos llamado isogramática (v.), de la paronomasia, así

como otras emparentadas como la *figura etymologica* o el políptote.

Silabograma: Se trata del conjunto de los segmentos fónicos -dífonos generalmente-- en que puede descomponerse la palabra-tema, los cuales deberán comparecer en los versos para garantizar la recomposición de aquélla. Y así, *Vergilius* es descomponible en nueve segmentos (teniendo en cuenta que los hiatos no pueden formar dífono): *ve-er-rg-gi-il-li-i-u-us y,* si el anagrama es perfecto, deberá ejecutarlos todos, es decir, el silabograma completo. No obstante, el solapamiento de los dífonos sucesivos hace que de hecho casi nunca sea precisa la presencia de todos ellos. Saussure parece haberle dado previamente al *silabograma* el nombre de *antigrama.*

***Stichwort**:* Término equivalente *a mot-thème* que Saussure sólo emplea, hasta donde sabemos, en sus cartas a Bally sobre los anagramas homéricos.

Bibliografía

CORPUS ANA GRAMMATICUM: Cuadernos, cartas y otros textos de Saussure relativos al anagrama.

AMACKER, René (1995): «Correspondence Bally-Saussure», *CFS* 48, pp. 91-134.

BENVENISTE, Émile (1964): «Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet» *CFS* 21, pp. 89-130.

GODEL, Robert (1960): «Inventaire des manuscritas de Ferdinand de Saussure remis à la Bibliotèque publique et universitaire de Genève» *CFS*, pp. 5-11.

JAKOBSON, Roman (1988): «La primera carta de Ferdinand de Saussure a Antoine Meillet relativa al anagrama» en *Obras selectas* vol. I, Madrid, Grados, pp. 145-154 [«La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes», *L'Homme* 11(1971), pp. 15-24 y también en *Questions de poétique,* Paris, Seuil, 1973, pp. 190-201].

LOTRINGER, Sylvère (1974): «Le «complexe» de Saussure» y «Deux cahiers inédits sur Virgile» en *Recherches* 16, *Les deux Saussure,*

pp. 90-111 y 113-145. MINASSIAN, Martyros (1976): «Sur la correspondence de Meillet avec Saussure relativa aux anagrammes» *BSL,* pp. 351-359.

NAVA, Giuseppe (1968): «Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli» *CFS* 24, pp. 73-81.

OSSOLA, Carlo (1979): « «Attestazione» e «sottoscrittura»: gli ipogrammi di Saussure» *Il piccolo Hans* 22*,* pp. 6-43.

PROSDOCIMI, Aldo L. & Anna MARINETTI (1991): «Saussure e il saturnio. Tra scienza, biografía e storiografia», *CFS 44,* pp. 37-71.

RASTIER, Françoise (1970): «À propos du Saturnien», *Latomus, XXIX,1,* pp. 3-24. *Recherches* 16 (1974), pp. 113 y ss.

REY, Jean-Michel (1973): «Saussure avec Freud» *Critique* 309, pp. 136.

SHEPHEARD, David (1982): « Saussure's Vedic Anagrams» *Modere Language Review 77(3), pp.* 513-523.

SHEPHEARD, David (1988): «Saussures Anagramme und die deutsche Dichtung», *Sprachwissenschaft* 11/1-2, pp. 52-79.

SHEPHEARD, David (1990): «Saussure et la loi poétique» en René Amacker et Rudolf Engler *Présence de Saussure,* Genève, Droz, pp. 235-246.

STAROBINSKI, Jean (1964): «Les anagrammes de Ferdinand de Saussure», *Mercure de France,* février, pp. 243-262 [«Los anagramas de Ferdinand de Saussure (textos inéditos)» en Ana M». NETHOL (ed.) *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios* México, Siglo XXI, 1977, pp. 229-247].

STAROBINSKI, Jean (1967): «Les mots sous les mots», en *To Honor Roman Jakobson.* The Hague-Paria, Mouton, pp. 243-262.

STAROBINSKI, Jean (1969[1]): «Le texte dans le texte», *Tel Quel,* 37, pp. 3-33.

STAROBINSKI, Jean (1969[2]): «Le nom caché» en Enrico Castelli (ed.) *L'analyse du langage théologique. Le nom de Dieu,* París, Aubier, 1969, pp. 55-70.

STAROBINSKI, Jean (1970): «La puissance d'Aphrodite et le mensonge des coulisses. Ferdinand de Saussure lecteur de Lucrèce», *Change,* 6, pp. 91-118.

STAROBINSKI, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure (LM).* Paris, Gallimard *[Words upon Words: The anagrama of Ferdinand de* Saussure. New Haven & London, Yale University Press, 1979 y *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure,* Barcelona, Gedisa,1996].

STAROBINSKI, Jean (1990): «Un anagramme de la Renaissance conforme au modèle idéal saussurien», en René Amacker et Rudolf Engler *Présence de Saussure,* Genève, Droz, pp. 233-234.

WUNDERLI, Peter (1972[1]): «Ferdinand de Saussure: «1[er] cahier à lire préliminairement» Ein Basistext sainar Anagrammstudien» *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* LXXXII (3), pp. 193-216.

WUNDERLI, Peter (1972[2]): *Ferdinand de Saussure und die Anagramme* Tübingen, Max Niemeyer.

Otros textos de saussure

AVALLE, D'Arco Silvio (1973): «La sémiologie de la narrativité chez Saussure» en Ch. BOUAZIS, D'A.S. AVALLE y otros *Essais de la théorie du texte* Paris, Galilea, pp. 17-49.

AMACKER, R. et S. BOUQUET (1988): «Dix-huit notes étymologiques inéditas de Ferdinand de Saussure», *CFS* 42.

CANDAUX, Jean-Daniel (1975): «Ferdinand de Saussure, linguiste à quatorze ans et demi» *CFS* 29, pp. 7-12.

GODEL, Robert (1957): *Les sources manuscritas du Cours de linguistique générale de F. de Saussure* Genève, Droz, [1969[2]].

JAKOBSON, Roman (1988): «Primeras reflexiones de Saussure sobre los fonemas» en *Obras selectas* vol. I, Madrid, Grados, pp. 137-144 [«Saussure's Unpublished Reflexions on Phonemes», *CFS* 26 (1969), pp. 5-14].

LEPSCHY, Giulio C. (1974): «Saussure e gli spiriti» en *Studi saussuriani per Robert Godel* a cura di R. Amacker, T. de Mauro, L.J. Prieto, Bologna, Il Mulino, pp. 181-200.

LOUCA, Anouar (1975): «Lettres de Ferdinand de Saussure à Max van Berchem» *CFS* 29, pp. 13-36.

PARRET, Herman (1993): «Les manuscrits saussuriens de Harvard», *CFS*, pp. 179234.

PROSDOCIMI, Aldo L. (1983): «Sul Saussure dalle leggende germaniche», *CFS* 37, pp. 35-106.

SAUSSURE, Ferdinand de (1922): *Recueil des publications scientifiques* Genève, Société Anonyme des Éditions Sonor. Préface de Ch. Bally y L. Gautier.

SAUSSURE, Ferdinand de (1960): «Souvenirs de Ferdinand de Saussure concernantsa jeunesse et sea études» Introducción de Robert Godel *CFS* 17, pp. 12-25.

SAUSSURE, Ferdinand de (1968 y 1974): *Cours de linguistique général,* édition critique par Rudolf Engler, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

SAUSSURE, Ferdinand de (1978): «Essai pour réduire les mota du grec, du latín et de l'allemand à un petit nombre de racines» Introducción de Boyd Davis *CFS* 32, pp. 73-101.

SAUSSURE, Ferdinand de (1983): *Curso de lingüística general* Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Edición crítica de Tullio de Mauro. Madrid, Alianza Editorial, *[Corso di linguistica generale,* Bari, Laterza, 1967].

SAUSSURE, Ferdinand de (1986): *Le leggende germaniche.* Scritti scelti e annotati a cura di Anna Marinetti e Marcello Meli. Este, Zielo.

Bibliografía general

ADAM, Jean-Michel y Jean-Pierre GOLDENSTEIN: «Les anagrammes ou la déconstruction» en *Linguistique et discours littéraire* Paria, Larousse, 1976, pp. 43-70.

AGOSTI, Stefano: «I mesaggi formali» y «Forme trans-comunicative in *Xenia»* en *Il testo poetico. Teoría e pratica d'analisi* Milano, Rizzoli, 1972, pp. 11-46 y 193-207.

AGOSTI, Stefano: *Cinque analisi. Il testo dalla poesía* Milano, Feltrinelli,1982.

AGOSTINO, Aurelio: *De musica.* A cura di Giovanni Marzi. Firenze, Sansoni, 1969.

ALARCOS LLORACH, Emilio: *Fonología española,* Madrid, Grados, 1950.

ALARCOS LLORACH, Emilio: *La poesía de Blas de Otero,* Madrid, Anaya,1966, pp. 139-149.

ALARCOS LLORACH, Emilio: «Fonología expresiva y poesía», en *Ensayos y estudios literarios* Madrid, Júcar, 1976, pp. 219-236.

ALARCOS LLORACH, Emilio: «Al margen de Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans* 85 (1977), pp. 121-146.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», *Anales de la Universidad de Murcia.* Vol. XLIII, nos 1-2, 1984-1985, pp. 265-284.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa.* Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Retórica,* Madrid, Síntesis, 1989. ALCÁNTARA, Manuel: «La incorporación de la frase hecha

en la poesía española» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* T. LXIII, 1 (1957), pp. 223-250.

ALÍN GARCÍA, José Mana: «Blas de Otero y la poesía tradicional», *Archivum, XV* (1965), pp. 275-289.

ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos,1950, (1966[5]).

ALONSO, Dámaso: «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, Gredos, 1963.

AMACKER, René: *Linguistique saussurienne* Genève, Droz, 1975.

AMACKER, R., T. DE MAURO, L. PRIETO (eds.): *Studi saussurianni per Robert Godel.* Bologna, Il Mulino, 1974.

AMACKER, R. et R. ENGLER (eds.): *Présence de Saussure. Actes du colloque international de Génève (21-23 mars 1988)* Genéve, Droz, 1988.

ARDUINI, Stefano: «La figura retórica como universal antropológico de la expresión», *Castilla,* 18 (1993), pp. 7-18.

ARENS, Hans: *La lingüística: sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días* Madrid, Gredos, (2 vol.), 1976 *[Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart* Freiburg-München, Karl Alber, 1969[2]].

ARISTÓTELES: *Retórica,* edición bilingüe de Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.

ARON, Thomas: «Une seconde révolution saussurienne?» *Langue Francaise 7* (1970), pp. 56-62.

ARRIVÉ, Michel: «Compte rendu: Jean Starobinski, *Les mots sous les mots», Bulletin de la Societé linguistique de Paris,* 69 (1974), pp. 105-107.

ARRIVÉ, Michel: «Compte rendu: Peter Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur», Bulletin de la Societé linguistique de Paris,* 69 (1974), pp. 107-109.

ARRIVÉ, Michel: *Linguistique et psychanalyse. Freud, Saussure, Hjelmslev et les autres* Paris, Klincksieck, 1986.

ARRIVÉ, Michel: «Saussure: le temes et la symbolisation», in R. Liver, I. Werlen und Peter Wunderli *Sprachtheorie uns Theorie der Sprachwissenschaft (Geschichte und Perspektiven),* Tübingen, Gunter Narr, 1990.

BADER, Françoise: *Anagrammes et allitérations,* Paris, Peeters, 1993.

BAETENS, Jan: «Postérité littéraire des *Anagrammes» Poétique* 66 (1986), pp. 217-233.

BALDINGER, Kurt: «À propos de l'influence de la langue sur la pensée. Étymologie populaire et changement sémantique parallèle», *Révue de linguistique romane 37* (1973), 147-148.

BALDINGER, Kurt: «Jeux de mots avec des noms de lieux réels ou flctifs», *Travaux de linguistique et de philologie,* XXXIII-XXXIV (1996), pp. 31-38.

BALLY, Charles: *El lenguaje y la vida* Buenos Aires. Losada, 1941 (1977) *[Le langage et la vie,* Ginebra, 1935].

BARILLI, Renato: *La retorica,* Milano, ISEDI, 1979.

BARROW, Geoffrey: «Autobiography and Art in the Poetry of Blas de Otero», *Hispanic Review* 48, 2 (1980), pp. 213-230.

BARTHES, Roland: «Proust y los nombres», en *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 171-190 *[Le dégré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques,* Paris, Seuil, 1972 (1967)].

BARTHES, Roland: *Crítica y verdad.* México, Siglo XXI, 1994 *[Critique et vérité,* Paris, Seuil, 1966].

BARTHES, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collége de France,* México, Siglo XXI, 1991 *[Le plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973 *y Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de france,* Paris, Seuil, 1978].

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso* Barcelona, Paidós, 1986, pp. 121-122 y 267 *[L'obvie et l'obtus. Essais critiques III,* Paris, Seuil, 1982].

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura,* Barcelona, Paidós,1987, p. 48 *[Le bruissement de la langue* Paris, Seuil, 1984].

BARTHES, Roland: *La aventura semiológica,* Barcelona, Paidós, 1991 *[L'aventure sémiologique,* Paris, Seuil, 1985].

BARTHES, Roland (et alii): *Recherche de Proust,* Paris, Seuil, 1980.

BAUDELAIRE, Charles: «Edgar Poe: su vida y sus obras» (1855) y «Nuevas notas sobre Edgar Poe» (1857), en *Escritos sobre literatura,* Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 209-238 y 241-263.

BAUDELAIRE, Charles: *Edgar Allan Poe,* Madrid, Visor, 1988. BAUDRILLARD: Jean: *El intercambio simbólico y la muerte,* Caracas, Monte Ávila, 1992 *[L'Echange symbolique et la morí* Paris, Gallimard, 1976]. BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción,* Madrid, Cátedra, 1981 *[De la séduction* Paris, Galilée, 1979].

BAUDRILLARD, Jean: «Beyond de Vanishing Point: il destino e la traccia» en *Foné. La voce e la traccia* a cura di Stefano MECATTI, Firenze, La Casa Usher, 1985, pp. 315-324.

BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo,* Barcelona, Anagrama, 1988, *[L'autre par luí-méme,* Paris, Galilée, 1987].

BÉCARES BOTAS, Vicente: *Diccionario de terminología gramatical griega.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

BENVENISTE, Émile: «Saussure après un démi-siècle», CFS 20 (1963), pp. 7-21.

BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética.* México, Porrúa, 1995[6].

BERNABÉ, Alberto: «Una forma embrionaria de reflexión sobre el lenguaje: la etimología de nombres divinos en los órficos» *Revista española de lingüística,* año 22, Fasc. 1, enero-junio 1992, pp. 241-273.

BERNARD, Michel: «Le Secret de Villon à l'épreuve de l'ordinateur: Tzara et les anagrammes» *Romania,* 113,1-2 (1992), pp. 242-252.

BIELER, Ludwig: *Historia de la literatura romana,* Madrid, Gredos, 1971 [Berlín, Gruyter, 1965].

BIGONGIARI, Piero: *La poesia come funzione simbolice del linguaggio,* Milano, Rizzoli,1972, pp. 9-35.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: «El mundo entre ceja y ceja: releyendo a Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans 85,* nos 254-255 (1977), pp. 147-196.

BOUSOÑO, Carlos: «Un ensayo de estilística explicativa (Ruptura del sistema formado por una frase hecha)», en *Homenaje a Dámaso Alonso* Madrid, Gredos, 1970, pp. 69-84.

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel (ed. lit.): *En la esfera lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman.* Valencia, Episteme, 1997.

CALVET, Louis-Jean: *L'anagramma rovesciato (linguaggio e quotidianitá),* Bologna, Cappelli,1980, pp. 27-37 [Título original: *Pour et contra Saussure* París, Payot, 1975].

CALVET, Louis-Jean: «Au piad de la lettre», *Langages,* sept. 1984, pp. 103-110.

CALVET, Louis-Jean: *Historias de palabras. Etimologías europeas,* Madrid, Gredos, 1996 *[Histoires de mots,* Paris, Payot, 1993].

CALVINO, Italo: «Perec, gnomo y kabalista», *Quimera,* 19 (1982), pp. 26-27.

CANO, José Luis: «Blas de Otero y el soneto heterodoxo» en *Blas de Otero: Study of a Poet, ed. de* Carlos Mellizo y Louise Salstad, University of Wyoming, 1980*,* pp. 11-18.

CAPT-ARTAUD, Marie-Claude: *Petit traité de rhétorique saussurienne.* Génève, Droz, 1994.

CARDONA, Giorgio Raimondo: *Diccionario de lingüística* Barcelona, Ariel, 1991 *[Dizionario di linguistica,* Roma, Armando Armando, 1988].

CASTELLI, Enrico (ed.): *L'Analyse du langage théologique. Le nom de Dieu* Actes du Colloque organisé par le Centre International d'Études des Humanistes et par L'Institut d'Études philosophiques de Rome, París, Aubier, 1969.

CIOBOTARU, Sorin: «Un traitement mathématique des invariances graphématiques» en Solomon MARCUS (ed.): *La sémiotique formelle du folklore,* París, Klincksieck,1978, pp. 216-244.

COQUET, Jean-Claude: «La lettre et les idéogrammes occidentaux» *Poétique* 11 (1972), pp. 395-404.

CÓZAR, Rafael de: *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario* Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

CULLER, Jonathan: *Saussure* Sussex, Harvester, 1976.

CULLER, Jonathan: «Hacia una lingüística de la escritura» en N. Fabb, D. Attridge et allí *La lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989, pp. 181-192.

CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina,* 2 vol., *México.* F.C.E, 1955. *[Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter* Berna, Franke AG,1948].

CHEVRIER, Alain: «L'anagramme comme genre poétique nouveau», *Critique*, 44 (492), 1988, pp. 416-430.

CHICO RICO, Francisco: «La *intellectio.* Notas sobre una sexta operación retórica», en *Castilla. Estudios de literatura,* 14 (1989), pp. 47-55.

CHICO RICO, Francisco: *«Elocutio y* componente lingüístico-textual de léxico», *Epos, vol. V (1989).*

CHISS, J.L. & Ch. PUECH: «Saussure et la constitution d'un domaine de mémoire pour la linguistique moderne», *Langages* 114 (1994), pp. 41-53.

DE MAURO, Tullio and Shigeaki SUGETA (eds.): *Saussure and Linguistics today.* Roma, Bulzoni, 1995.

DEGUY, Michel: «La folie de Saussure» *Critique 260* (1969), pp. 20-26.

DELAS, Daniel et Jacques FILLIOLET: *Lingüística y poética,* Buenos Aires, Hachette, *1981 [Linguistique et poétique,* Paris, Larousse, *1973].*

DELEUZE, Gilles: *Repetición y diferencia.* Barcelona, Anagrama, 1972 [1969].

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia* Barcelona, Anthropos, *1989 [L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, *1967].*

DERRIDA, Jacques: *De la gramatología* México, Siglo XXI, 1978 *[De la grammatologie* Paris, Minuit, *1969].*

DERRIDA, Jacques: *La diseminación* Madrid, Fundamentos, 1975 *[La dissémination* Paris, Seuil, *1972].*

DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1989 *[Marges de la philosophie,* Paris, Minuit, *1972].*

DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española.* Edición de A. Martí Alanís. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

DUPONT-ROC, R. y LALLOT, J.: «La Syrinx», *Poétique,* 18, (1974) pp. 176-193.

DUPUIS, Michel: «À propos des anagrammes saussuriennes» *Cahiers d'Analyse textuelle* 19 (1977), pp. 7-24.

ECO, Umberto: *Semiótica y fllosofiá del lenguaje,* Barcelona, Lumen, *1990 [Semiotica e filosofia del linguaggio Torio,* Einaudi, *1984].*

ECO, Umberto: *I limiti dell'interpretazione,* Milano, Bompiani, 1990, pp. 103-113.

ECO, Umberto: *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea,* Barcelona, Crítica, 1994 *[La ricerca della lengua perfetta* Bari, Laterza, 1993*].*

ENGLER, Rudolf: «Théorie et critique d'un príncipe saussurien: l'arbitraire du signe» *CFS* 19 (1962), pp. 5-66.

ENGLER, Rudolf: «Compléments à l'arbitraire», *CFS* 21 (1964), pp. 25-32.

ENGLER, Rudolf: *Lexique de la terminologie saussurienne.* Utrecht/ Anvers, Spectrum Editeurs, 1968.

ENGLER, Rudolf: «La linéarité du signifiant» en *Studi saussuriani per Robert Godel* a cura di René AMACKER, Tullio DE MAURO e Luis J. PRIETO, Bologna, Il Minino, 1974, pp. 111-120.

ENGLER, Rudolf: «Sémiologies saussuriennes: 1. De l'existence du signe», *CFS 29 (1975), pp. 45-73.*

ENGLER, Rudolf: «Bibliographie saussurienne», *CFS* 30 (1976), pp. 99-138.

ENGLER, Rudolf: «Bibliographie saussurienne, 2» *CFS* 3 (1977), pp. 279-306.

ENGLER, Rudolf: «Bibliographie saussurienne, 3» *CFS* 33 (1979), pp. 79-145.

ENGLER, Rudolf: «Sémiologies saussuriennes: 2. Le canevas» *CFS* 34 (1980), pp. 3-16.

ENGLER, Rudolf: «Bibliographie saussurienne», *CFS* 43 (1989).

ESPIÑO COLLAZO, José: «Implicaciones semánticas de la "ruptura de sistema"», *Archivum* XXXIII (1983), pp. 287-300.

FABB, Nigel, D. ATTRIDGE, A. DURANT y C. MacCABE (eds.): *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura.* Madrid, Visor, 1989. Actas del Congreso «La Lingüística de la escritura», celebrado en la Universidad de Strathclyde entre los días 4 y 6 de julio de 1986. *[The Linguistics of writing,* Manchester University, 1987].

FABB, Nigel: «Saussure and the literary theory: from the perspectiva of linguistics», *The Critical Quarterly,* 30,2 (1990), pp. 58-72.

FARAL, Edmond: *Les Arts Poétiques du XIíe et du XIII^e siécle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge,* Genève-Paris, Slatkine, 1982 [París, Champion, 1924].

FELIU GARCÍA, Emilio: «Retórica y lenguaje publicitario», *Item* 2 (1977), pp. 39-51.

FELIU GARCÍA, Emilio: «Publicidad y connotación: el mensaje de inferencia», *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante,* 1 (1983), pp. 113-126.

FELIU GARCÍA, Emilio: *Los lenguajes de la publicidad.* Alicante, Universidad de Alicante, 1984.

FÓNAGY, Ivan: *La métaphore en phonétique,* Ottawa, Marcel Didier, 1979.

FONTANIER, Pierre.: *Les figures du discours,* Paris, Flammarion, 1977 [1830].

FOUCAULT, Michel: *Raymond Roussel,* París, Gallimard, 1963.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1989 *[Les mota et les choses. Une archéologie des sciences humaines* París, Gallimard, 1966].

FREUD, Sigmund: *Psicopatología de la vida cotidiana y El chiste y su relación con lo inconsciente,* en *Obras completas, Tomo III,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1972 *[Zur psychopathologie des alltagsleben,* (1901) *y Der witz und seine beziehung zum unberwussten,* (1905)].

FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños,* en *Obras completas, Tomo II,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1972 *[Die traumdeutung,* Franz Deuticke, Leipzig-Wein, 1900)].

GADET, Françoise: *Saussure. Une science de la langue,* Paris, P.U.F., 1987.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO: «Estructura composicional. Macroestructuras», *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante, 1 (1983),* pp. 127-179.

GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético,* Madrid, Cátedra, 1989.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de postguerra.* Madrid, Prensa Española, 1973.

GARCÍA MARTÍN, José Luis: «Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos E. de Ory», *Cuadernos Hipanoamericanos* CXX (359) (1980), pp. 459-471.

GARCÍA-PACE, Mario: «Sobre las implicaciones lingüísticas. Solidaridad léxica y expresión fija», *Estudios humanísticos de la Universidad de León* 12 (1990), pp. 215-227.

GARCÍA-PACE, Mario: «Aspectos fónicos en la configuración de los refranes», *Notas y estudios filológicos 5* (1990), pp. 75-121.

GARCÍA-PACE, Mario: «A propósito de la "ruptura de un sistema formado por una frase hecha"» *Notas y estudios filológicos 6* (1991), pp. 73-101.

GARCÍA-PACE, Mario: «Datos para una tipología de la paronomasia», *Epos, 8* (1992), pp. 155-243.

GARCÍA-PACE, Mario: «Precisiones terminológicas en retórica (I): figuras de repetición lingüística», *Notas y estudios filológicos, 7* (1992), pp. 161-177.

GARCÍA-PACE, Mario: «El retruécano léxico», *Signa,* 2 (1993), pp. 71-81.

GAUBERT, Serge: «Le jeu de l'Alphabet», en Barthes y otros *Recherche de Proust,* Paris, Seuil, 1980, pp. 137-167.

GENETTE, Gérard: *Mimologiques. Voyage en Cratylie,* París, Seuil, 1976. GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La littérature au second degré* Parir, Seuil, 1982 [Trad. *Palimpsestes (La literatura en segundo grado),* Madrid, Taurus, 1989].

GHYKA, Matila C.: *Sortilèges du verbe* Parir, Gallimard, 1949.

GILARD, Jacques: «Les Anagrammes de Morel: Notes sur un recit de Bioy Casares», *Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien,* 64 (1995), pp. 139-145.

GODEL, Robert: «DORICA CASTRA: sur une figure sonoro de la poésie latino», en *To Honor Roman Jakobson, vol. 1,* La Haya-París, Mouton, 1967, pp. 760-769.

GODEL, Robert: «Problèmes de linguistique saussurienne» *CFS 29* (1975), pp. 75-89.

GÓMEZ BEDATE, Pilar: *Mallarmé* Madrid, Júcar, 1985.

GOYET, Francis: «La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu prope au genre démonstratif», *Poétique,* 12(46), 1981, pp. 229-246.

GRACIÁN, Baltasar: *Agudeza y Arte de ingenio.* Edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia,1969 [1648].

GRAVES, Robert: *Los mitos griegos* Madrid, Alianza Editorial, 1985 [1991]. GREIMAS, Algirdas J.: «L'écriture cruciverbiste» en *To Honor Roman Jakobson* vol. I, Parir, Mouton, 1967, pp. 799-815 [Trad. «La escritura crucigramista», en *En torno al sentido. Ensayos semióticos, pp.* 331-354].

GREIMAS, Algirdas J.: *En torno al sentido. Ensayos semióticos.* Madrid, Fragua, 1973 *[Du sens. Essais sémiotiques,* Paris, Seuil, 1970].

GREIMAS, Algirdas J.: *Del sentido 11. Ensayos semióticos.* Madrid, Grados, 1989 *[Du sens 11. Essais sémiotiques.* Paris, Seuil, 1983].

GROUPE m: *Retórica general* Barcelona, Paidós, 1981 *[Rhétorique générale* Parir, Larousse, 1970].

GRZYBEK, Peter: «Poetik und Weltmodell: Mikro-, Meso-, Makrokosmos und V.N. Toporovs Anagrammtheorie der indoeuropaischen Poetik», en A. Koch-Walter (ed.): *Die Welt der Lyrik,* Bochum, Brockmeyer, 1994.

GUGGENHEIMER, Eva H.: *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparativa Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry,* The Hague-Paris, Mouton, 1972.

GUIRAUD, Pierre: «Étymologie et ethymologia (motivation et rétromotivation)» *Poétique* 11 (1972), pp. 405-413.

HALLIDAY, M.A.K.: «El lenguaje y el orden natural», en N. Fabb, D. Attridge et alii *La lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989, pp. 145-163.

HARTMAN, Geoffrey H.: «The Interpreter's Freud» en *Easy Pieces,* New York, Columbia U.P., 1985, pp. 137-164.

HENRÍQUEZ SALIDO, Maria do Carmo (ed. lit.): *Homenagem a Ferdinand de Saussure. Actas do IV Congreso Internacional da Lingua Galego-Portuguesa,* Vigo, Associacom Galega da Lingua, 1996.

HERRERO BLANCO, Ángel: *Semiótica y creatividad,* Madrid, Palas Atenea, 1988.

HERRERO BLANCO, Ángel: «El valor metanalítico del ritmo», *Anales de Filología hispánica* de la Universidad de Alicante, vol. 5 (1990), pp. 221-242.

HERRERO BLANCO, Ángel: *El decir numeroso. Esquemas y ¡guras del ritmo verbal,* Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

HERRERO BLANCO, Ángel (1996): «La "sibilación escrita". Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado», *Bulletin Hispanique,* 98 (1), pp. 205-219.

HIGGINS, Lynn: «Litérature à la lettre: Ricardou and the Poetics of Anagram», *Romanic Review,* 73 (4) (1982), pp. 473-488.

HOCKETT, C.F.: «The Uniqueness Fallacy» en *Current Issues in Linguistic Theory,* vol. 32, J.E. Copeland ed. *New Directions in Lin-*

guistics and Semiotics, John Benjamina Pub. Co., Rice Univ., 1984, pp. 35-46.

HOEK, Leo H.: *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.* The Hague-Paris, Mouton, 1981.

HOFSTADTER, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle,* Barcelona, Tusquets, 1987.

HOLDCROFT, David: *Saussure,* Cambridge, Cambridge U.P., 1991. HOLLANDER, John: «El fino retozar con las palabras», en N. Fabb, D. Attridge et alii *La lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989, pp. 131-143.

HUNGER, H.: «Anagrammatismos-Paragrammatismos: Das Spiel mit den Buchstaben», *Byzantinische Zeitschrift,* 84-85 (1991-1992), pp. 1-11.

ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías* Madrid, B.A.C., 1982.

JAKOBSON, Roman: *Six leçons sur le son et le sens* Paris, Minuit, 1976 [1942-43].

JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general* Barcelona, Seix Barral, 1975 *[Essais de linguistique générale I y II,* Paria, Minuit, 1963 y 1973].

JAKOBSON, Roman: *Questions de poétique,* Paria, Seuil,1973 *[Ensayos de poética,* México, F.C.E., 1977].

JAKOBSON, Roman: *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal.* México, F.C.E., 1988 *[Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time,* University of Minnesota Presa, 1985].

JAKOBSON, Roman: *Obras selectas I.* Madrid, Gredos, 1988.

JAKOBSON, Roman y Linda R. WAUGH: *La forma sonora del lenguaje,* México, Siglo XXI, 1987 *[The Sound Shape of Language,* Bloomington, Indiana U.P., 1979].

JESPERSEN, Otto: *Language. Its nature, development and origin,* London, George Allen & Unwin Ltd.,1964.

JOHNSON, Anthony L.: «Anagrammatism in poetry: Theoretical preliminaires»,

PTL: A Journal for Descriptiva Poetics and Theory of Literatura, 2(1977), pp. 89-118.

KARLGREN, Hans: «Ferdinand de Saussure and his anagrams» *Statistical Methods in Linguistics* (1973), pp. 91-100.

KEMENY, Tomaso y Giampaolo SASSO: «La struttura anagrammatica dell'infinito» en *Foné. La voce e la traccia* (a cura di Stefano Mercati), Firenze, La Casa Usher, 1985, pp. 325-347.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: *La connotation,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, *1977.*

KOERNER, E.F. Konrad: *Ferdinand de Saussure,* Madrid, Grados, *1982.*

KRISTEVA, Julia: *Semiótica* (2 vol.), Madrid, Fundamentos, *1978, Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969*].*

KRISTEVA, Julia: «Semanálisis y producción de sentido» en A.J. GREIMAS y aa.vv. *Ensayos de semiótica poética,* Barcelona, Pla-

neta, 1976, pp. 273-306 *[Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, 1976*].*

LACAN, Jacques: *Las formaciones del inconsciente, seguido de El deseo y su interpretación.* Textos introductorios de Charles Melman, Jan Miel y Jean Reboul. Selección de Oscar Masotta. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970 [«Les formations de l'inconscient» (1957-58), «Le désir et son interprétation» (1958-59)].

LACAN, Jacques: *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun (1972-3),* Buenos Aires, Paidós, 1989 *[Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XX: Encone,* 1972-1973, Paris, Seuil, 1975*].*

LAUNAY, Michel: «Effet de sens: produit de quoi?», *Langages 82* (1986).

LAUSBERG, Heinrich: *Manual de Retórica literaria,* Madrid, Grados, 1966 *[Handbuch dar literarischen Rhetorik,* München, Hüber, *1960].*

LAUSBERG, Heinrich: *Elementos de retórica literaria,* Madrid, Grados, 1975 *[Elemente dar Literarischen Rhetorik,* München, Hüber, 1963].

LÁZARO CARRETER, Fernando: *Diccionario de términos filológicos,* Madrid, Grados, *1968*[3]*.*

LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estudios de poética,* Madrid, Taurus, 1979 [1976].

LÁZARO CARRETER, Fernando: «Quevedo: la invención por la palabra» en AA.VV. *Homenaje a Quevedo,* Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 1982.

LÁZARO CARRETER, Fernando: *De poética y poéticas,* Madrid, Cátedra, 1990.

LEBENSZTEIN, Jean-Claude: *La fourche,* Paris, Gallimard, 1972.

LONGINO(?): *De lo sublime.* Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires, Aguilar, 1980[2].

LOOZE, Lawrence de: «Mon Nom Trouveras: A new look at the Anagrams of Guillaume de Machaut. The Enigmas, Responses and Solutions», *Romanic Review,* 79(4) (1988), pp. 537-557.

LOPES, Edward *(1991):* «A intertextualidade na teoria anagramatica de Saussure», *Revista de Letras* (Sao Paulo), 31, pp. 1-9.

LOTMAN, Jurij M. y Boris A. USPENSKIJ: «Mito, nombre, cultura» en Jurij Lotman y Escuela de Tartu *Semiótica de la Cultura* Madrid, Cátedra, 1979, pp. 111-135 *[Trudy po znakovym sistemam,* VI (1973), pp. 282-303].

LOTRINGER, Sylvére: «Flagrant délire» y «Le «complexe» de Saussure» en *Recherches* 16 (1974), *Les deux Saussure,* pp. 7-14 y 90-111.

LYOTARD, Jean François: *Discurso, Figura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979 *[Discours, Figure,* Paris, Klincksieck, 1974].

MACRÍ, Oreste: *«L'angelo pero e* il demonismo pella poesía montaliana», en *Due saggi,* Lecce, Milella, 1977, pp. 3-75.

MALKIEL, Yakov: *La configuración de las letras como mensaje propio* Madrid, Visor, 1993. [«Secondary Uses of Letters in Language» en

Essays on Linguistic Themes, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1968].

MALKIEL, Yakov: *Etymology,* Cambridge, Cambridge U.P., 1993 *[La etimología,* Madrid, Cátedra, 1995].

MALLARMÉ, Stéphane: *Œuvres complètes.* Édition par Henri Mondor et Jean Aubry. Paris, Gallimard, 1945.

MARCOS ÁLVAREZ, Fernando: *Diccionario práctico de recursos expresivos figuras y tropos).* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1989.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* Barcelona, Ariel,1986 [1991[3]] *[Dizionario di retorica e di stilistica,* Milano, Mondadori, 1978].

MARTIN, Robert: «Chronique bibliographique: Peter Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur,* Tübingen, Niemeyer, 1972» *Revue de linguistique romane* 37, n[os] 145-146 (1973), pp. 210-212.

MARTINEZ GARCÍA, José Antonio: *Principios de lenguaje poético,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.

MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio: «Repetición de sonidos y poesía», *Archivum* XXVI (1976), pp. 71-102.

MAYORAL, José Antonio: *Figuras retóricas,* Madrid, Síntesis, 1994.

MEYLAKH, Michel: «À propos des anagrammes» *L'Homme Révue francaise d'anthropologie* XVI(4) (1976), pp. 105-115.

MIRÓ, Emilio: «España, tierra y palabra en la poesía de Blas de Otero», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 356 (1980), pp. 274-277.

MOLES, Abraham: «Poesía experimental, poética y arte permutacional» en VV.AA. *El lenguaje y los problemas del conocimiento,* Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1971 [1962], pp. 49-63.

MORTARA GARAVELLI, Bice: *Manual de Retórica,* Madrid, Cátedra, 1991 *[Manuale di retorica,* Milano, Bompiani, 1988].

MOUNIN, Georges: *Saussure ou le structuraliste sans le savoir,* Paris, Seghers, 1968 *[Saussure. Presentación y textos* Barcelona, Anagrama, 1969].

MOUNIN, Georges: «Les anagrammes de Saussure» en *Studi saussuriani per Robert Godel,* a cura di R. AMACKER, T, de MAURO y L.J. PRIETO, Bologna, Il Mulino,1974, pp. 235-241 [G. Mounin, *La literatura y sus tecnocracias,* México, F.C.E., 1984, pp. 100-108].

NICOLÁS, César: «Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado» *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno* 27/28 (1983), pp. 181-201.

NOCERA, Gigliola (a cura di): *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltá,* Roma, Bulzoni, 1983.

ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* México, F.C.E., 1987 *[Orality and Literacy. The Technologizing of the Word,* Londres, Methuen, 1982].

ORIOL DAUDER, Joan A. i Joan ORIOL I GIRALT: *Diccionari de figures retòriques i altres recurs expressius.* Barcelona, Llibres de l'Índex, 1995.

PEIRCE, Charles S.: *Obra lógico-semiótica,* Madrid, Taurus, 1987 *[Collected Papers* (4 vol.), Cambridge, Harvard University Press, 1934-1948].

PEIRCE, Charles *S.: El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce),* Barcelona, Crítica, 1988.

PÉNINOU, Georges: *Semiótica de la publicidad,* Barcelona, Gustavo Gili, 1976. PLATÓN: *Cratilo o del lenguaje.* Edición de Vicente Bécares Botas. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

POE, Edgar Allan: «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas,* Madrid, Alianza Editorial, 1987 [1956], pp. 65-79. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar.

POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra, 1988.

PROSDOCIMI, Aldo L.: «Sul fenomeno Saussure. Fra storiografia e biografía», en Harald Thun (ed.) *Energeia und Ergon: sprachliche Variation, Sprachgeschichte, Sprachtypologie (Festschrift Coseriu),* vol. II (1988), pp. 225-246.

RADZINSKI, A.: « Lacan/Saussure: les contours théoriques d'une rencontre», *Langages,* 77(1985), pp. 117-124.

RAMÓN TRIVES, Estanislao: *Aspectos de semántica lingüístico-textual,* Madrid, Istmo, 1979.

RAMÓN TRIVES, Estanislao: «A propósito de la *sintagmática* saussureana», *Estudios de lingüística de la Universidad de Alicante 9,* (1993), pp. 43-59.

RASTIER, François: «Sistemática de las isotopías» en A.J. GREIMAS y AA.VV. *Ensayos de semiótica poética,* Barcelona, Planeta, 1976, pp. 107-140 *[Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, 1976]. *Recherches* 16 (1974), *Les deux Saussure.* Actas del Coloquio «The two Saussures» celebrado en la Universidad de Columbia el 12 y 13 de mayo de 1974.

REDARD, Georges: «Deux Saussure?» *CFS* 32 (1978), pp. 27-41.

REICHLER-BÉGUELIN, Marie-José: «Des formes observées aux formes sous- jacentes» en René Amacker et Rudolf Engler *Présence de Saussure,* Genève, Droz, 1988, pp. 21-37.

RENOU, Louis: *El hinduismo.* Barcelona, Paidós, 1991 *[L'hindouisme,* Paris, P.U.F., 1951].

REY-DEBOVE, Josette: *Lexique sémiotique,* Paris, P.U.F., 1979.

REYES, Alfonso: *La experiencia literaria,* Barcelona, Bruguera, 1986.

RICARDOU, Jean: *Nouveaux problèmes du roman,* Paris, Seuil, 1978.

RICHARD, Jean-Pierre: *L'Univers imaginaire de Mallarmé,* Paris, Seuil, 1961.

RIFFATERRE, Michael: «Paragramme et signiriance», *Recherches,* 16 (1974), *Les deux Saussure,* pp. 15-30 [Recogido en *La production du texte,* pp. 75-89].

RIFFATERRE, Michael: «Semantic Overdetermination in Poetry», *PTL, a Journal for Descriptiva Poetics and Theory of Literatura,* 2 (1977), pp. 1-19.

RIFFATERRE, Michael: *Sémiotique de la poésie,* Paris, Seuil, 1983 *[Semiotics of Poetry,* Indiana U.P., 1978].

RIFFATERRE, Michael: *La production di texte,* Paris, Seuil, 1979.

RISSET, Jacqueline: «Il pensiero figurato: gli emblemi nelle *Délie* di Maurice Scève», en Gigliola NOCERA (ed.): *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltá,* pp. 279-287.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl: «Del anagrama al emblema: la publicidad de los nombres». *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica: «Mundos de ficción», Murcia, noviembre de 1994.* Murcia, Universidad de Murcia, 1996, vol. II, pp. 1.349-1.360.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl: «El mito del signo y el signo del mito en Saussure y en Lotman», en Manuel Cáceres (ed. lit.) *En la esfera lotmaniana. Estudios en Honor de Iuri Mijailovich Lotman.* Valencia, Episteme, 1997[1].

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl: «Los anagramas de Ferdinand de Saussure: los textos y la crítica», *Signa* 6 (1997[2]), pp. 385-414.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl: *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure. Génesis, crítica y tipología* [Archivo de ordenador]. Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

ROGOZ, Adrian: «Les chimères des paragrammes», *Viata romaneasca,* 1 (1974), pp. 87-98.

ROGOZ, Adrian: «Les prédéceseurs de Ferdinand de Saussure dans le domain des anagrammes, des paragrammes et des invariances», *Cahiers roumains de etnologie et littérature,* 1(1978), pp. 35-54.

ROGOZ, Adrian: «Les devinettes et les racines des invariances graphématiques», en Solomon MARCUS (ed.): *La sémiotique formelle folklore,* Paris, Klincksieck, 1978, pp. 163-215.

ROMERA CASTILLO. José: «Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* Madrid, S.E.L.G.C., 1980, pp. 138-156.

ROMERA CASTILLO, José: *Panorama de la crítica semiótica de la literatura en España (1979-1983).* Vol. I de las *Actas del Congreso internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983.* En Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (ed.): *Teoría semiótica: Lenguajes y textos hispánicos.* Madrid, CSIC, 1985.

RONAT, Mitsou: «Vers une lectura des anagrammes par la théorie saussurienne», *Changa* 6 (1970), pp. 119-126.

ROSETTI, Alexandru: «Invariance dans la structure des devinettes. Sur les anagrammes de Ferdinand de Saussure» en S. MARCUS (ed.): *La sémiotique formelle du folklore* París, Klincksieck, 1978, pp. 161-162.

ROUSSEL, Raymond: *Cómo escribí algunos libros míos.* Barcelona, Tusquets, 1973 [París, Alphonse Lemerre, 1935].

SÁNCHEZ CORRAL, Luis: «El nombre propio como imagen semiótica del referente», *Estudios de lingüística de la Universidad de Alicante,* n° 6 (1990), pp. 207-227.

SASSO, Giampaolo: *Le strutture anagrammatiche della poesía* Milano, Feltrinelli, 1982.

SCHEERER, Thomas M.: *Ferdinand de Saussure. Rezeption und Kritik.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto literario* Barcelona, Crítica, 1985.

SENABRE, Ricardo: «Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero», Palma, *Papeles de Son Armadans,* 1966.

SHAPIRO, Gavriel: «Anagrammes in *Lolita», The Nabokovian* 27 (1991), pp. 34-37.

SHAPIRO, Michael: *Asymmetry. An Inquiry finto the Linguistic Structure of Poetry,* North-Holland Pub. Co., Amsterdam-New York-Oxford, 1976.

SILVER, Philip: «Blas de Otero en la cruz de las palabras», en *La casa de Anteo,* Madrid, Taurus,1985, pp. 191-219.

SIMONE, Raffaele (ed.): *Iconicity in Language,* Amsterdam-Philadelphia, John Benjamín, 1994.

SIRVENT RAMOS, Mª Ángeles: *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual,* Alicante, Universidad de Alicante, 1989.

SIRVENT RAMOS, Mª Ángeles: *La teoría textual barthesiana,* Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

SLOANE, David: «The Name as Phonetic Icon: A Reconsideration of Onomastic Significance in Gogol's "The Overcoat"», *Slavic and East European Journal,* 35,4 (1991), pp. 473-488.

SOCAS, Francisco: *«Venus Volgivaga o* el amor tornadizo y plebeyo», *Revista de filosofía,* separata del n° 2, Sevilla, 1985, pp. 7-17.

SOLLERS, Philippe: *Entretiene de Francis Ponge avec Philippe Sollers,* Paris, Gallimard/Seuil, 1970.

SOLLERS, Philippe: *La escritura o la experiencia de los límites* Valencia, Pretextos, 1978, p. 27 *[L'écriture ou l'experience des limites,* Paris, Seuil, 1971].

SPANG, Kurt: «Semiología del juego de palabras» en M.A. GARRIDO GALLARDO (ed.): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos,* Vol. I de las Actas del Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo. Madrid, 20 al 25 de junio de 1983, pp. 295-303.

SPANG, Kurt: *Fundamentos de retórica,* Pamplona, Universidad de Navarra, 1984.

STIXRUDE, David: «La espontaneidad de los poemas de *Ancia», Papeles de Son Armadans,* 85, nos 254-255 (1977), pp. 273-295.

TODOROV, Tzvetan: «Les sens des sons» *Poétique* 11 (1972), pp. 446-462.

TODOROV, Tzvetan: *Teorías del símbolo,* Caracas, Monte Ávila, 1981, *[Théories du symbole,* París, Seuil, 1977].

TODOROV, Tzvetan: *Les genres du discours,* Paris, Seuil, 1978.

VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética,* Madrid, Visor, 1990 [París, Gallimard, 1957].

VALESIO, Paolo: *Strutture dell'alliterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale* Bologna, Zanichelli, 1967.

VALLINI, Cristina: «Le point de vue du grammairien ou la place de l'étymologie

dans l'œuvre de F. de S. indo-européaniste», *CFS* 32 (1978), pp. 43-57.

VALLINI, Cristina: «Ancora sul metodo di F. de Saussure: l'etimologia», *Studi e saggi linguistici* 18 (1978), pp. 75-128.

WHITE, Keith & James L. BEAZEL, «The Manfred Anagram», *Keats-Shelley Journal,* 40 (1991), pp. 18-19.

WHORF, Benjamín Lee: *Language, Thought and Reality. Selected wrigtings of Benjamín Lee Whorf,* Cambridge, The M.I.T. Press, 1979.

WUNDERLI, Peter: «Saussure et les anagrammes», *Travaux de Linguistique et Littérature,* vol. X, 1, 1972, pp. 35-53.

WUNDERLI, Peter: «Zu Geltung des Linearitätprinzips bei Saussure», *Vox Romanica* 31(2) (1972), pp. 225-252.

WUNDERLI, Peter: «Besprechungen: Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure», Zeitschrift für Romanische Philologie* 89 (1973), pp. 287-294.

WUNDERLI, Peter: «Saussure und die Kreativitat», *Vox Romanica* 33 (1974), pp. 1-32.

WUNDERLI, Peter: «Problèmes et résultats de la recherche saussurienne», *CFS* 36 (1982), pp. 119-137.

WUNDERLI, Peter: «Saussure et la diachronie» en A. Joly (ed.), *Linguistique génétique,* Lille, 1988.

ZAMBONI, Alberto: *La etimología,* Madrid, Gredos,1988 *[L'etimologia,* Bologna, Zanichelli, 1976].

ZAPIAIN, Itziar y Ramón IGLESIAS: *Aproximación a la poesía de Blas de Otero,* Madrid, Narcea, 1983.

ZUMTHOR, Paul: *Langue, texte, énigme,* París, Seuil, 1975.

Obras literarias empleadas en la tipología

ALBERTI, Rafael: *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.* Edición de C. Brian Monís. Madrid, Cátedra, 1988.

ALBERTI, Rafael: A *la pintura.* Buenos Aires, Losada, 1976. *Antología de la poesía latina.* Edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

BORGES, Jorge Luis: *Obra poética 1923/1977,* Madrid, Alianza Editorial/Emecé 1987.

BORGES, Jorge Luis: *La cifra.* Madrid, Alianza Editorial, 1981.

BORGES, Jorge Luis: *Los conjurados.* Madrid, Alianza Editorial, 1985.

CERNUDA, Luis: *Antología.* Edición de José Mª Capote Benot. Madrid, Cátedra, 1985.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Poesía (1966-1972).* Edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Editora Nacional, 1974.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Obra poética.* Edición de Clara Janés, Madrid, Cátedra, 1981.

GARCILASO DE LA VEGA: *Poesía castellana completa.* Edición de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 1984.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías.* Barcelona, Salvat, 1986.

GUILLÉN, Jorge: *Mientras el aire es nuestro (Antología)* Edición de Philip W. Silver, Madrid, Cátedra, 1990.

HIERRO, José: *Agenda,* Madrid, Poesía, 1991.

HUIDOBRO, Vicente: *Altazor. Temblor de cielo.* Edición de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1986.

MACHADO, Antonio: *Soledades, Galerías y otros poemas.* Edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1987.

MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla.* Edición de Geoffrey Ribbans. Madrid, Cátedra, 1991.

MACHADO, Antonio: *Los complementarios,* Edición de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1987.

MACHADO, Antonio: *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo,* Edición de José Mª Valverde, Madrid, Castalia, 1980.

MACHADO, Antonio: *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias.* Buenos Aires, Losada, 1975.

ORY, Carlos Edmundo de: *Metanoia.* Edición de Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra, 1978.

ORY, Carlos Edmundo de: *Miserable ternura. Cabaña,* Madrid, Hiperión, 1981.

OTERO, Blas de: *Ángel fieramente humano (AFH),* Madrid, Ínsula, 1950.

OTERO, Blas de: *Redoble de conciencia (RC),* Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.

OTERO, Blas de: *Pido la paz y la palabra (PPP)* Barcelona, Lumen, 1987. [1955].

OTERO, Blas de: *Ancia.* Edición de Dámaso Alonso. Madrid, Visor, 1984 [1958].

OTERO, Blas de: *En castellano (EC),* Barcelona, Lumen, 1977 [1959].

OTERO, Blas de: *Que trata de España (QTE),* Madrid, Visor, 1985 [1968]. OTERO, Blas de: *Mientras,* Zaragoza, Javalambre, 1970.

OTERO, Blas de: *Poesía con nombres (PCN),* Madrid, Alianza Editorial, 1977.

OTERO, Blas de: *Expresión y reunión (EyR),* Madrid, Alianza Editorial, 1981.

OTERO, Blas de: *Verso y prosa.* Madrid, Cátedra, 1991.

OTERO, Blas de: *Historias fingidas y verdaderas.* Madrid, Alianza Editorial,

1980.

QUENEAU, Raymond: *Ejercicios de estilo.* Edición de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1991 [Paris, Gallimard, 1947].

RÍOS, Julián: *Larva* Madrid, Mondadori, 1992.

UNAMUNO, Miguel: *Cancionero,* Madrid, Akal, 1984.

VALLEJO, César: *Poemas Humanos. España, aparta de mí este cáliz.* Edición de Francisco Martínez García. Madrid, Castalia, 1987.